Diari di Cineclub
periodico indipendente di cultura e informazione cinematografica

Anno XIII

N. 133 | Dicembre 2024 | ISSN 2431 - 6739

"Dicembre rosso" (2024) di Massimo Pellegrinotti

diaridicineclub@gmail.com

Due o tre cose su Parthenope: quando il paratesto è più forte del testo

Alberto Castellano

Il film rischia di passare in secondo piano rispetto a tutto quello che c'è stato prima e durante la programmazione. Si perché *Parthenope* di Paolo Sorrentino deve fare inevitabilmente i conti con un successo abilmente costruito al di là della qualità complessiva del film. Insomma la macchina pubblicitaria che si è messa in moto è qualcosa che a differenza di tanti film soprattutto italiani, ha fatto sentire il suo peso sul cosiddetto "specifico filmico". Il paratesto secondo noi in questo caso è stato più forte del testo. Spesso certi blockbuster soprattutto americani hanno sbancato i botteghini forti di una strategia di marketing e comunicazione che ha fatto la differenza. E non sono mancati ogni tanto alcuni prodotti italiani "salvasale", film che con la sorpresa degli stessi produttori e distributori hanno affollato le sale cinematografiche nazionali, hanno attirato e coinvolto un pubblico mediamente indifferente alla produzione media nazionale e quasi rassegnato a una (supposta) qualità media dei nostri film qualunque sia il genere. L'ultimo in ordine di tempo è stato *C'è ancora domani*, un originale *dramedy* in bianco e nero ambientato nel Secondo Dopoguerra, interpretato da Paola Cortellesi che ha fatto il suo esordio nella regia. Al di là di qualsiasi aspettativa è stato il film di maggiore incasso in Italia del 2023 con oltre 36 milioni di euro, facendosi largo tra diffidenze e preconcetti soprattutto per l'uso del bianco e nero per molti spettatori italiani legato a un cinema del passato non solo italiano mandato in soffitta a maggior ragione in questo caso per raccontare una storia del dopoguerra ormai rimosso ed esorcizzato. Insomma nella scorsa stagione è diventato un fenomeno che tra attrazione per la novità, la curiosità e il passaparola ha fatto registrare nelle nostre sale presenze che ci invidiavano anche i distributori americani. Anche *Parthenope* si avvia a diventare un fenomeno, se non lo è già, con i suoi circa 5 milioni incassati nei primi 12 giorni di programmazione che sono destinati a moltiplicarsi vertiginosamente superando di gran lunga il record della Cortellesi e piazzandosi nei primi posti del box-office italiano di tutti i tempi. Ma le cifre che già di per sé sono abbastanza eloquenti non sono sufficienti a decifrare un successo di tali proporzioni per quanto programmato, a decodificare quello che in parte è diventato un fenomeno *trendy*, un evento di costume, un'onda mediatica senza precedenti, un contagioso tamtam che attraversa età, generazioni, ceti. Frutto di una strategia promozionale studiata nei dettagli, nei tempi della comunicazione, nel dosaggio dell'attesa, nel titolo e di un design dell'immagine pubblicitaria (con la sirena nell'acqua azzurra in contrasto con un vesuvio scuro) al tempo stesso accattivanti, evocativi e enunciativi. Forte di un budget non proprio di quelli destinati mediamente al cinema italiano e di una parte consistente di esso destinata al lancio, di un'abile programmazione in alcune sale cittadine a mezzanotte per una settimana prima dell'uscita ufficiale il 24 ottobre, e *last but not least* delle 530 copie distribuite sull'intero territorio nazionale (un numero che non hanno neanche molti attesi film americani), *Parthenope* è arrivato senza rischiare più di tanto, potendo contare su una platea sterminata "catechizzata" scientificamente e plasmata psicologicamente a dovere. E allora il virus sorrentiniano si è insinuato in maniera pervasiva rendendo superflue le rituali domande che più o meno un pubblico si fa "com'è ?", "ti è piaciuto ?", polverizzando i meccanici riscontri che spesso si fanno tra gli amici che lo hanno appena visto o con cui si condivide la visione. Certo un film è sempre un film e non c'è dubbio che l'autore napoletano che continua a fare i conti con il suo passato, con certi suoi irrisolti conflitti personali e certi suoi problematici rapporti con Napoli, è stato abile a far interagire e stratificare il passato e il presente, la mitologia e la modernità, le implicazioni simboliche e il realismo sempre in agguato, il metatesto e l'apparato audiovisivo *tangibile*.

Parthenope una incantevole giovane donna nata dalle acque che seduce ogni uomo che incontra, persino il fratello Raimondo, suo primo e indimenticabile amore, è anche la sirena al centro del mito fondante della città di Napoli. E la protagonista del film di Sorrentino si perde continuamente e attirando a sé scrittori omosessuali, docenti universitari, prelati addetti ai miracoli e boss della camorra. Ma il più

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

devoto resta Sandrino (col diminutivo che Sorrentino affida ai suoi alter ego), amico fin dalla perfetta estate in cui lui e la sua sirena, e Raimondo con loro, "sono stati bellissimi e infelici".

Parthenope prosegue il viaggio a ritroso di Paolo Sorrentino verso la sua città natale che ha lasciato alle spalle tanto tempo fa e che ora, all'avvicinarsi dell'età matura, acutamente la rimpiange, amandola e detestandola nello stesso respiro, la sua Napoli bella e perduta.

Il regista affida alla sua protagonista quello struggimento che si esprime al meglio proprio attraverso le canzoni, dalla straziante "Era gia tutto previsto" di Riccardo Cocciante, a "Che cosa c'è" di Gino Paoli e Ornella Vanoni, e soprattutto alla musica di Enzo Avitabile. Parthenope peregrina attraverso le mille facce di Napoli, con quella seduttività naturale che porta scompiglio e confusione, malattia (il colera degli anni Settanta) e risanamento.

Dal 1950 ad oggi la sua Parthenope ha sempre la risposta pronta ma non è in grado di porsi le giuste domande, non sa niente ma le piace tutto, è affamata di conoscenza e assetata di libertà. Senza sottrarsi ai rituali grotteschi felliniani cari al regista, *Parthenope* è un *Amarcord* pieno di rimpianti verso quella città confusa fra "l'irrilevante e il decisivo", ma attraversata da una dea che passa dai vicoli di Napoli alle spiagge di Posillipo, mescolando alto e basso, miseria e nobiltà.

Ora al netto delle indubbie qualità di un autore importante che è stato capace di riportare nelle sale (non solo campane) un pubblico in libera uscita dalla televisione, dalle piattaforme, dalla condivisione sui social, dalla onnipotenza informativa di molti che sono documentatissimi sui film in programmazione senza vederli, non si può dribblare l'interrogativo iniziale, il dubbio sul labile confine tra l'attrazione reale per il film e l'auto-convinzione per una partecipazione emotiva e il successo dovuto all'efficacia di un meccanismo mediatico tentacolare. Essendo uno spettatore sopravvissuto alla diaspora del pubblico, alla desertificazione delle sale, posso dire di avere un punto di osservazione privilegiato che mi ha consentito negli ultimi anni di assistere con un certo affidabile distacco alla mutazione antropologica dello spettatore contemporaneo, alla alterazione quasi irreversibile del suo rapporto con la centralità del cinema come consumo culturale e del contatto fisico con un luogo dove per anni si celebrava una rituale messa laica. E quindi nel caso del fenomeno Sorrentino, sono più interessato ad indossare i panni del socio-antropologo che del critico e anche quelli del semiologo di certe dinamiche comportamentali piuttosto che dell'analista degli aspetti linguistici, narrativi, estetici, formali di *Parthenope*. Non bisogna però essere particolarmente dotati degli strumenti di queste discipline, essere docenti universitari per accorgersi di uno di quei fenomeni che periodicamente arrivano per far ripensare/riconsiderare il tradizionale legame produzione-distribuzione-esercizio che caratterizza un prodotto cinematografico (volendo essere più semplificativi "dal produttore al consumatore"), per toccare con mano un imprevisto exploit di quell'affollamento delle sale di un tempo. Incrociando vari amici e amiche con i quali sono rimasto in contatto e che periodicamente incontro non al cinema, rivedendo altri dei quali avevo perso le tracce, li ho adottati subito come un termometro attendibile di qualcosa di insolito, come l'evidenziatore diagnostico della (ri)aggregazione di un pubblico disperso. E non bisogna essere particolarmente perspicaci per individuare l'identità delle varie tipologie-campione, per associarle a quelle che conosciamo nel loro habitat naturale da anni. Naturalmente in questo spostamento del meccanismo di consumo hanno avuto un peso fondamentale e un ruolo decisivo la comunicazione digitale contemporanea e le nuove modalità di rapporti interpersonali: il boom dei social, la frequentazione compulsiva di siti, blog, piattaforme, la condivisione attraverso smart, whatsapp, instagram, like, influencer, immagini e video che diventano subito "virali". Un apparato comunicativo che vede come interlocutori privilegiati i soliti "giovani" tirati sempre più spesso in ballo quando fa comodo con l'alibi generazionale quando invece si tratta di una degenerazione trasversale che coinvolge più generazioni, più strati sociali, più età. E allora gli effetti di tutto questo si *materializzano* nelle reazioni delle più varie "patologie". E giù tutto il campionario della comunicazione "mordi e fuggi", il repertorio della condivisione radical-chic che non impegna più di tanto, l'armamentario degli agnostici, gli scettici, i dubbiosi: "non saprei, tu che dici?", "non lo so mi piacciono delle cose, ma non mi ha preso", "l'ho trovato più interessante che bello", "certo Sorrentino conferma il suo talento ma stavolta ha voluto strafare", "mi ha affascinato e irritato allo stesso tempo", "mi è sembrata un'opera ipertrofica dove l'autore ha trovato il modo abile e accattivante di fare sfoggio di cultura e di un irrisolto e conflittuale rapporto con Napoli", "ci devo pensare, dai vediamoci sabato a cena da Paolo e ne parliamo, però non invitate quel pedante di Marco che ama solo il cinema iraniano e giapponese". Queste reazioni reali (e immaginarie) danno il senso di un film complesso difronte al quale non si può restare indifferenti. Ma la sensazione è quella di trovarsi al cospetto di un mosaico napoletano che alimenta distonie, di un caleidoscopio un po' fine a se stesso di sovrapposizioni di mitologia e (post)modernità, di un puzzle dove i singoli tasselli faticano a ricomporsi, di un saliscendi emotivo che si raffredda quando stai per appassionarti, di stratificazioni linguistiche ed estetiche appesantite a tratti da irritanti citazionismi, da debordanti toni sentenziosi, da verbosità che si cerca di prosciugare con il fascino audiovisivo. Insomma a conti fatti *Parthenope* si candida ad essere un titolo-chiave (non è il primo e non sarà neanche l'ultimo) di quel cinema dove tutto quello che ruota intorno al film è più interessante del film stesso, dove appunto "il paratesto è più forte del testo".

Alberto Castellano

La grande ambizione

Un film di Andrea Segre sulla figura di Enrico Berlinguer nel quarantesimo anniversario della scomparsa

Nino Genovese

«Solo così, percorrendo una via diversa, noi possiamo giungere al Socialismo»: queste parole di Enrico Berlinguer, Segretario negli anni Settanta del più importante Partito Comunista del mondo occidentale, con oltre un milione e settecento mila iscritti e più di dodici milioni di elettori, rispecchiano "la grande ambizione" dell'uomo politico, che – con grande coraggio e determinazione – ha cercato di dare una sua identità ed autonomia al Partito Comunista italiano, staccandolo da quello sovietico, di cui, fino a quel momento (come tanti altri partiti europei), rappresentava solo una "costola".

È stata questa "la grande ambizione" di Enrico Berlinguer e del Partito da lui rappresentato: realizzare il socialismo nella democrazia, aprendo per la prima volta quel dialogo con la Democrazia Cristiana, passato alla storia con la denominazione di "compromesso storico", a proposito del quale lo stesso Berlinguer scrive: «La gravità dei problemi del Paese, le minacce sempre incombenti di avventure reazionarie e la necessità di aprire finalmente alla nazione una sicura via di sviluppo economico, di rinnovamento sociale e di progresso democratico rendono sempre più urgente e maturo che si giunga a quello che può essere definito il nuovo grande "compromesso storico" tra le forze che raccolgono e rappresentano la grande maggioranza del popolo italiano». Su questo argomento, il 6 ottobre 1977, sulla rivista «Rinascita», uscì la famosa lettera di Enrico Berlinguer al Vescovo di Ivrea, Monsignor Luigi Bettazzi, con la quale il Segretario del partito Comunista apriva al mondo cattolico, proprio in vista di quel "compromesso storico", cui egli teneva in modo particolare.

Non solo: il 7 novembre dello stesso anno, recatosi a Mosca per le celebrazioni del 60° anniversario della Rivoluzione d'Ottobre, espose l'esigenza di una trasformazione più moderna e democratica del partito da lui rappresentato, che costituiva una chiara rottura con il totalitarismo e la mancanza di libertà dell'URSS e dei Paesi del cosiddetto "Socialismo reale".

Il 7 giugno 1984, a Padova, in Piazza della Frutta, Berlinguer tenne il suo ultimo discorso, che – nonostante il malore da cui fu improvvisamente colpito – continuò stoicamente fino alla conclusione. Subito dopo, però, venne ricoverato in Ospedale, dove morì quattro giorni dopo, l'11 giugno 1984, all'età di soli 62 anni, essendo nato a Sassari il 25 maggio 1922: ricorre, pertanto, proprio quest'anno il quarantesimo anniversario della sua scomparsa; al suo funerale, svoltosi a Roma il 13 giugno, partecipò più di un milione di persone, a dimostrazione – se ce ne fosse bisogno – delle sue qualità non solo politiche, ma anche umane, del suo carisma, della sua onestà intellettuale, per cui era apprezzato e benvoluto da tutti, perfino dagli avversari politici!...

Sulla sua figura e attività, nel corso del tempo, sono state realizzate diverse opere: innanzitutto, il film *Berlinguer, ti voglio bene*, diretto nel 1977 da Giuseppe Bertolucci, in cui il riferimento all'uomo politico è un pretesto per raccontare la storia di Mario Cioni, un giovane sottoproletario, interpretato da Roberto Benigni, i cui propositi di rivalsa sono affidati alla speranza di una rivoluzione guidata dal segretario del Partito Comunista italiano. Vi sono, poi, diversi documentari, come *L'Addio a Enrico Berlinguer* (1984) di registi vari; *Berlinguer, la sua stagione* (1988) di Ansano Giannarelli; *Quando c'era Berlinguer* (2014) di Walter Veltroni e il recente *Arrivederci Berlinguer* (2024) di Michele Mellara e Alessandro Rossi.

Mancava, però, un film – come suol dirsi – "di finzione": ed ecco, adesso, la prima opera di finzione, co-prodotta con Belgio e Bulgaria e presentata come film d'apertura all'ultima "Festa del cinema" di Roma, che s'intitola *La grande ambizione*, realizzata da Andrea Segre (regista che, sia nei documentari che nei film di finzione, ha sempre privilegiato etnie, popoli e culture cosiddette "marginali"), su sceneggiatura dello stesso Segre e di Marco Pettenello.

Il film – che si basa su rigorose ricerche storiche (condotte anche presso l'Istituto Gramsci e l'Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico) – si concentra su cinque anni della vita di Berlinguer, quelli che vanno dal 1973 (anno del colpo di stato in Cile, ma anche quello in cui egli, durante un viaggio a Sofia, sfuggì a un attentato ordito contro di lui dai Servizi segreti bulgari) fino al 1978 (in cui avviene il rapimento e l'uccisione di Aldo Moro), attenendosi a discorsi e dialoghi veramente avvenuti e documentati, alternando alle scene di finzione, attentamente ricostruite, materiali di archivio, di repertorio e diventando anche una sorta di "galleria storica", in cui sono presenti (opportunamente indicati con il loro nome, affinché siano facilmente identificabili) tutti i più importanti personaggi di quegli anni Settanta tormentati e cruciali, che, con varie modalità, hanno interagito con Enrico Berlinguer, le sue idee, il suo mondo politico e umano e anche con la sua "grande ambizione" di dar vita a un partito e a una storia politica diversi.

Il personaggio di Berlinguer è interpretato da un grande Elio Germano, che ha dimostrato – ancora una volta – di sapersi calare nel ruolo affidatogli, imitandone anche la voce e la caratterizzazione fisica.

Attraverso questo film – che ha avuto un grande successo non solo di critica, ma anche di pubblico (cosa che rappresenta sicuramente un'eccezione in termini positivi, perché, in genere, i documentari non incontrano grandi favori "al botteghino") – possiamo seguire non solo gli aspetti salienti della figura politica ed umana del grande uomo politico, ma anche la situazione della società di quegli anni assai difficili e tormentati della Repubblica Italiana, che Berlinguer e il Partito da lui rappresentato avrebbero voluto cambiare con la nascita di una politica dal volto umano, meno "paludata" e più vicina alla partecipazione popolare, alle idee e alle esigenze della gente comune; una visione moderna, alta e moralmente ineccepibile, che mettesse al centro, con rigore e serietà, il bene collettivo e non quello "privato", ma il cui sviluppo sarebbe stato interrotto, purtroppo, dopo il rapimento e l'uccisione dell'on. Moro, che avrebbe troncato sul nascere e vanificato questa "grande ambizione", determinando un corso storico diverso, dal punto di vista politico e sociale, rispetto a quello da lui auspicato.

Nino Genovese

Il nuovo Musical irriverente e iconoclasta

Àngel Quintana

I diversi film che hanno avuto un significativo riscontro in recenti festival cinematografici, sembrano confermare la specifica affermazione di un cinema d'autore contemporaneo che non smette di allontanarci invece dai nostri bisogni di reale attualità. Un cinema che ci allonta dalle realizzazioni della verosimiglianza e che ci ammansisce con una energia sentimentaloide e con un ritorno a forme vecchie che indirizzano questa forma drammaturgica.

Tale modello di cinema impostato sull'artificio non può essere compreso senza confrontarlo con altri percorsi già esplorati da arti performative contemporanee e senza riflettere sulla necessità di una tendenza oggi del cinema contemporaneo a mettere in crisi ogni accenno di *costumbrismo*, cioè di quel genere culturale che si rifà a una letteratura narrativa o di pittura legata a costumi ed usi popolari. A differenza del cinema dagli effetti speciali, per il quale la post-produzione agisce creando dimensioni orientate al fotorealismo disumanizzandone il valore dell'immagine, il cinema artificioso si indirizza invece sugli attori e sulla costruzione di una sceneggiatura esaltante atta a recuperare una scrittura più umanista. L'artificio del cinema affonda le sue radici nel desiderio di attraversarne tutti i componenti, di creare anche un intreccio con musica e danza. Un nuovo cinema musicale iconoclasta riemerge quindi come tendenza del presente.

Dall'incertezza che ogni riflessione generica può provocare sugli incerti percorsi della cultura visuale contemporanea, credo non sia contraddittorio affermare che i film più interessanti di quest'anno siano stati quelli che non hanno esitato a recuperare il classico della modernità sull'importanza di un cinema non lineare. Una parte essenziale di questo nuovo cinema ha trovato la sua espressione più interessante nel musical. Ma non nei suoi riferimenti classici del genere, bensì in un nuovo modello di musical atipico che fa della sua eccentricità una modalità per ridefinire la messa in scena collocando gli attori al centro della rappresentazione, lasciando che si impongano il mascheramento e la menzogna. I principi non sono nuovi.

Nella strada aperta qualche anno fa da opere come la portoghese *La fábrica de Nada* (2017) di Pedro Pinho, o dalla francese *Anette* (2021) di Leos Carax, risulta evidente una rottura che ha aperto la serie ad altri film come *Emilia Pérez* di Jacques Audiard, *Joker* 2 di Todd Phillips, del film spagnolo *Polvo Serán* di Carlos Marqués-Marcet (premiato al festival di Toronto), o anche di altri due film di grande rivelazione al festival di San Sebastian, quali sono stati l'argentino *Reas* di Lola Arias e l'americano *The End* di Joshua Oppenheimer. Tutti questi film sono partiti da modelli produttivi molto diversi tra loro, ma con una comune indicazione di proporre un movimento coreografico e acrobatico in cui l'azione del corpo viene spinta ai limiti, trasmettendo i sentimenti più angosciosi dello spettacolo. Tutti questi film hanno produzioni diverse, sebbene tutte manifestino la comune volontà di proporre un movimento coreografico e acrobatico in cui la scena viene spinta ai limiti, trasmettendo i sentimenti più angosciosi derivanti dalla sua spettacolarizzazione.

Nel 2003, il musical *Wicked* debuttò al Gershwin Theater di Broadway, con musiche di Stephen Schwartz con libretto di Winnie Holzman. Questo musical può essere considerato come il prequel de *Il mago di Oz* in cui si racconta dell'origine dell'Uomo di latta, dello Spaventapasseri, del Leone ed Elphaba e della Strega dalla faccia verde.

Per più di vent'anni, *Wicked* è stato programmato nel cartellone diventando uno spettacolo imperdibile per un pubblico particolare di famiglie. La popolarità di *Wicked* non sta nella sua originalità ma nella spettacolarità della sua messa in scena. Alla fine del primo atto gli attori cantano il tema *Defiying Gravity* di Idina Menzel e Kristine Chenoweth, in uno spazio teatrale trasformatosi in luogo privo di gravità nel quale tutti i personaggi mitologici dell'opera iniziano a svolazzare sopra gli spettatori. Dividendolo in due atti, John M. Wu adattò questo spettacolare musical per la Universal Pictures, con la cantautrice e attrice statunitense Ariana Grande tra le protagoniste. Se si analizza la storia della produzione del film, si può osservare che il suo percorso è assai particolare poiché le riprese, programmate nel 2018, furono posticipate per far posto alla produzione del film *Cats*, il quale subì un clamoroso fallimento di presenza del pubblico nelle sale. La produzione decise di rimandare per questa ragione le riprese concretizzatesi solo nel 2022, con l'idea però di modificare il film in un grande affresco diviso in due parti. *Wicked* diventò, in quel preciso momento, un film che con la sua pomposità intendeva risollevare Hollywood dalla sua crisi, modificando la spettacolarità scenica con quella di una post-produzione incentrata nella ricostruzione del regno di Oz come autentico labirinto virtuale. Se il film *Cats* fallì perché gli effetti speciali annullavano tutta l'attrazione presente in un musical, sul palco funzionava grazie alle fantastiche evoluzioni acrobatiche che sfidavano la forza di gravità, cosa che nella sua versione cinematografica appariva solo uno sfoggio di vuoti effetti speciali. Anche *Wicked* incorreva nello stesso difetto. Il cinema camuffa lo spettacolo e lo trasforma in altra cosa.

"Reas" (2024) di Lola Arias

Come rimedio a *Wicked* le grandi superproduzioni hollywoodiane si inventano *Joker* 2 di Todd Philipps. In diversi punti di questo film, ritorna il tema di *That's entertainment* (C'era una volta Hollywood, 1974), tratto dal musical The Bad Wagon (1953) di Vincente Minelli. Nei versi di una canzone si chiarisce quel che voleva diventare lo spettacolo: *"Un clown con i pantaloni cascanti o il ballo di un sogno di un amore romantico. Questo è intrattenimento"*. Mentre il film insiste nel ripetere forme malinconiche dello spettacolo, a queste si intreccia un musical oscuro in cui i due protagonisti comici vengono smascherati - Joker e Harley Quinn -, per essere allontanati dal mito e finire poi dimenticati. Dopo che nei momenti finali della prima parte Joker riesce a diventare il nuovo giullare di una società carnevalesca affascinata dall'infrapolitica, cioé dal ripensamento di una teorica critica filosofica, nella seconda parte Joker, recluso in un ospedale psichiatrico, appare disarmato e alter ego di se stesso, cioè Arthur Fleck.

In tale sordido mondo, Arthur Fleck incontra Lee Quinzel (l'alter ego di Harley Quinn) per la quale proietta un amore che deriva dalla fantasticheria propria del musical. Lee Quinzel è l'amore che Arthur non ha mai avuto, quel luminoso mondo dell'amore per raggiungere il quale è costretto a guardare il sogno nella sua autentica realtà, a vederlo ad occhi aperti. In quell'istante del film le canzoni iniziano a fare capolino: *That's Life* di Frank Sinatra, *Gonna Build a Mountain* che gli Arctic Monkeys eseguirono nel musical *Stop the World, I want to get off*. Come a dire, il pagliaccio può vivere solo nel mondo dei suoi sogni poiché Arthur Fleck non potrà che rimanere imprigionato fino a quando tutte le sue maschere non finiranno di cadere. Il mondo delle canzoni è un falso miraggio mentre la prigione mentale ed emotiva è una realtà vera in cui c'è solo dolore e sofferenza. L'amore non è altro che una chimera che permette di viaggiare in paradisi artificiali, ma ci permette anche di constatare l'abbandono, come vuole suggerirci la magnifica interpretazione di *Ne me quitte pas/If you go away*, che l'attore Joaquim Phoenix canta sconsolato al telefono nel carcere. Joker finisce completamente senza paraventi dove potersi rifugiare per vivere. Sembra quasi che l'artificio musicale fosse l'unica via d'uscita dall'oblio per l'affermazione del sogno. Come se il musical servisse da base per materializzare una favola su come tutti quei fantasmi che ci trasciniamo dall'infrapolitica al nichilismo, non fossero altro che una porta aperta verso l'abisso.

Questa sorta di musical funereo sul crollo del mito risalta come un'operazione suicida, lontana dai bagliori luminescenti di Broadway ma che si ricollega a un'idea del cinema quale

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

poetica del gesto in cui risaltano delle dive, per intenderci Lady Gaga e Joaquim Phoenix, in una trasformazione di maquillage, di demolizione della loro fama nella quale mostrano una verità nascosta dietro una ipocrita condizione di divismo mitico.

Emilia Pérez di Jacques Audiard è anch'esso un film incentrato sul simbolo corporale presentato come favola che si rapporta alla verosimiglianza, raccontandoci come in una società segnata dalla violenza che sforna cadaveri, il bene possa sopravvivere solo quando acquisisce una condizione mitica che si rapporta al martirio, predisponendosi all'acquisizione della sua santificazione e, quindi, della sua mummificazione. Il film di Jacques Audiard risalta come opera stravagante, come sorta di film pop con trame di narcotraffico *queer*. Il film potrebbe essere considerato opera superficiale e furba, oppure come semplice proposta atta a deliziare un pubblico cinematografico da festival: ma il suo valore credo vada ben oltre a tutto ciò. Audiard, che per tutta la sua filmografia è stato un cineasta che si è occupato di forme di violenza legate alla mascolinità, in questo film parte da una sceneggiatura che rompe con lo stereotipo della mascolinità del narcotrafficante, benché non si distanzi dai cliché del genere. Il risultato finale è una storia ricca di colpi di scena da farne un film d'azione in un contesto di una società violenta, in cui c'è sempre qualcosa da nascondere ma che alla fine, in un modo o nell'altro, emergerà in superficie e vedrà la luce della verità.

Emilia Perez è un film che esplora un gioco di dualità permanente, di contrapposizione tra Manitas ed Emilia Perez, tra una mascolinità tossica e una femminilità redentrice, tra la pratica del bene e la sua mummificazione, e così via. Jacques Audiard non rinuncia mai alla grande spettacolarizzazione, ma è consapevole che per creare una dimensione sentimentale nelle situazioni estreme che lei raffigura, deve obbligatoriamente confrontarsi con i creatori dell'artificio scenico.

Emilia Perez è quindi una congiunzione tra l'opera musicale di Clémet Ducol (e la cantante Camille), che realizza un musical con radici classiche, e l'impostazione musicale di una colonna sonora fusa con ritmi urbani, di folklore messicano e di musica elettronica. In questo percorso è molto importante l'incontro e il confronto instauratosi con il coreografo belga Damien Jalet, che in Messico debuttò con lo spettacolo *Omphalos*. Jalet è uno dei grandi coreografi europei le cui opere partono solitamente da rituali tradizionali di territori particolari, per poi essere rappresentati da mitologie corporee caratterizzate da concetti in contrasto tra loro, come la leggerezza e il peso, la rigenerazione e il deterioramento, il liquido e il solido, il permanente e l'immediato.

Un punto chiave nel mondo della danza risiede nel considerare il corpo come un elemento enigmatico scenico intrappolato al confine dell'umano che va oltre i generi.

Il film *Polvo Serán* del regista catalano Carlos Marqués-Marcet gioca con questa ambivalenza dei corpi, mettendo al centro il corpo invecchiato di una vecchia diva – Angela Molina – che vorrebbe dissolversi per trasformarsi in polvere e stare accanto al corpo della persona cara defunta che la mise in scena. Questi corpi in contrasto che recitano nel dramma sono in dialogo permanente con le figure del corpo di ballo, componenti della compagnia di danza La Veronal diretta dal coreografo Marcos Morau. Il drammaturgo di origine valenciana è considerato una figura chiave della nuova avanguardia teatrale spagnola. Lo spettacolo di maggior successo de La Veronal si intitola *Sonoma* e venne inaugurato nel 2021 all'Avingon Theatre Festival. In occasione della prima di questo spettacolo, Morau dichiarò di voler *"partire dalla carne e dalla materia organica per perdersi in un viaggio tra sogno e finzione dove l'umano si incontra con lo straordinario, per rendere strane le cose più quotidiane, comunicando con gli strati più irrazionali, dove l'unità grida di essere separata e il separato cerca sempre di essere ricongiunto"*. Questa dichiarazione d'intenti può essere facilmente trasferita alla scommessa fatta da Carlos Marqués-Marcet nel suo film, dove anche il suo cinema viaggia in un territorio di confine tra il peso dell'umano e la leggerezza dello straordinario, dove ai gesti, di vecchi corpi segnati da una ipotizzata malattia, fanno eco corpi che stilizzano lo spazio e prospettano una evidente ambiguità nei gesti. *Polvo Serán* di Marqués-Marcet è un film molto importante nel contesto del cinema spagnolo contemporaneo, perché rivendica la necessità di aprire una porta alle arti drammatiche nell'ambito di una filmografia che tradizionalmente ha sempre vissuto lontanissimo dal teatro, istituzione culturale che si è sempre considerata autosufficiente senza chiedersi cos'altro mai poteva muoversi del suo campo con cui accostarsi, come le arti performative o le arti visive. Una delle correnti più interessanti del teatro contemporaneo è il cosiddetto teatro documentario o *verbatim*, dove i dispositivi scenici sono predisposti per valorizzare documentari ed esperienze vissute, scuotendo lo spettatore e costringendolo a muoversi verso la realtà nella distanza presente tra il palcoscenico e la platea del teatro. L'argentina Lola Arias è una delle figure chiave del teatro documentario che non ha smesso di esplorare questi confini, compreso quelli che si possono creare con il cinema, come ha dimostrato qualche anno fa con l'opera *Teatro de guerra*, un film con veri soldati protagonisti della guerra nelle Falkland. Il film *Reas* nasce dai corsi di arte drammatica che Lola Arias ha tenuto nel carcere femminile di Eceiza (Buenos Aires) prima della pandemia. L'incontro con alcune ex recluse le ha permesso di realizzare un film che si presenta come il complesso di una sceneggiatura di alcune esperienze realmente vissute. Lola Arias girò l'opera in un carcere abbandonato. Un carcere che durante la dittatura era stato realmente uno spazio di tortura. In questo contesto, Lola Arias ha chiesto alle ex detenute di raccontare la loro esperienza carceraria con delle *performance* attraverso il musical. In questo modo, *Reas* si presenta come un documentario musicale stilizzato. I corpi delle donne che portano le cicatrici dell'esperienza carceraria sono il documentario. Il dramma funziona a partire dai momenti ricreativi delle loro esperienze personali sublimati da alcuni intermezzi musicali, mirabilmente coreografati insieme all'esibizione del gruppo rock formato dalle stesse ex detenute. *Reas* sfida i confini canonici che solitamente separano il teatro dal cinema, il documentario dalla finzione, la cruda realtà dal mondo dei sogni. Durante la presentazione del suo film nella sezione Horizontes Latinos del festival di San Sebastian, Lola Arias decise di accompagnarlo con una produzione teatrale strettamente legata al tema, intitolata *Los días afuera* (I giorni fuori), che ha debuttato al Festival di Avignone e che è attualmente in tournée ancora nei principali teatri europei. Il percorso che porta dal documentario alla messa in scena musicale è anche quello che, con meno fortuna, attraversa Joshua Oppenheimer con *The End*, presentato in concorso al Festival di San Sebastián. Il regista è diventato famoso soprattutto per il film *The Act of Killing* (L'atto di uccidere, 2012), un documentario discutibile nel quale ha dato voce ad assassini e torturatori degli anni Sessanta, scagnozzi criminali della dittatura indonesiana del generale Suharto. Con *The End* Oppenheimer abbandona il genere delle testimonianze per raccontare con una fiction la sua idea della fine del mondo, una distopia su alcuni esseri viventi che sopravvivono nel loro ultimo rifugio.

"Polvo Serán" (2024) di Carlos Marqués-Marcet

"The End" (2024) di Joshua Oppenheimer

La domanda è, dopo avere *giocato* con i limiti che possono *trovarsi* anche di fronte a una storia di barbarie, come nel caso del suo film *L'atto di uccidere*, cosa può spingere un documentarista a realizzare un'opera sull'istinto della sopravvivenza di fronte alla fine della vita? *The End*, nonostante le sue distorsioni, non può considerarsi anche una testimonianza del fatto che i nostri tempi e il cinema stesso stanno cambiando?

Jacques Rivette scrisse una volta che tutto *"il cinema viene dal teatro"*: a partire da questa citazione, tutti i suoi film passarono poi per essere giudicati lavori di messa in scena.

Àngel Quintana

Traduzione dallo spagnolo di Marco Asunis

La parola comunismo

Chiamiamo comunismo il movimento reale che abolisce lo stato di cose presente.
Karl Marx, Friedrich Engels, L'ideologia tedesca, 1841

«Adesso la guerra la dovremmo fare contro i rossi»
Una battuta dal film I migliori anni della nostra vita (The Best Years of Our Lives, 1946) di William Wyler, dal romanzo Glory for Me di MacKinlay Kantor, 1945

Natalino Piras

Tre possibili soggetti cinematografici come contestazione di una pletora di film, la maggior parte sovietici, che attingono, esaltandolo, dal socialismo reale e, in prevenzione e contrasto, da altro lungo elenco di titoli, la maggior parte americani, dominati da feroce anticomunismo.

1 - Le strade della verità

Mano mano che passano i giorni e i mesi ti accorgi che non c'è nessuna strada di verità. Terribile scoperta. Mi diceva Tzeleddu, agli inizi di un nostro comunismo paesano, molti anni sono passati, che, lui era certo, percorrevamo il giusto cammino. Tzeleddu era uno che conosceva come le sue tasche *Il Capitale* di Marx. E Lenin. E Gramsci. Ma non bastava. La via della verità fu ardua, spinosa, di sassi aguzzi. Per arrivare infine a scoprire che al termine di altri sentieri e biforcazioni le porte rimanevano chiuse. A volte, se aprivi, varcata la soglia c'era il baratro. Il comunismo continua a restare una grande meravigliosa teoria. La pratica ha comportato e comporta molteplici amarezze e tradimenti. Spesso è esilio, «scrittura bruscia» (Gesuino Curreli), eretica. Quanto predomina è un tempo d'attesa di mutazioni che vorremmo fosse speranza. È che questa più che attuare il comunismo come libertà appare, più che farsi incontro e tendere la mano volta le spalle. Alla ripresa del cammino ideologi e funzionari escono fuori come funghi, molti sono velenosi. Lo stalinismo, che è un tradimento dell'utopia, sta là, in zone di scuro o di presunta luce, a ballare come uno spettro. Non ci ha liberato dalla guerra e dalla fame anzi, in ora tremenda, le ha accresciute. *E profeti armati vinsono e li disarmati ruinorno*, avvertiva Machiavelli.

2 - Stalin e Don Chisciotte

Sono entrambi personaggi di lunga durata. Uno sta nella storia, l'altro, creazione letteraria, nell'immortalità. Sono antitetici tra di loro. Stalin è passato alla vulgata come colui che impose il socialismo reale abbattendo il sogno del comunismo come fratellanza e uguaglianza. Fu tiranno spietato, inquisitore. Instaurò un regime poliziesco. Mandò a morte milioni e milioni di persone, oppositori, kulaki, contadini, ricchi e poveri. Eppure, nelle lotte operaie, fuori dall'Unione Sovietica, fu per molto tempo un simbolo. Stalin come acciaio, come duro scontro degli oppressi in rivolta verso gli oppressori. Fuori da questo mito forzato, il vero Stalin fece prima della guerra patti con Hitler e poi, a guerra iniziata, fermò l'avanzata del nazismo. Dice Brecht che davanti alla «rossa Mosca» quell'esercito di sterminio venne fermato dal popolo russo in nome di tutti i popoli. «Scacciò la barbarie dalla Russia con metodi barbari» sostiene lo storico Isaac Deutscher. Lo hidalgo di Cervantes, Don Chisciotte, la parte migliore che continua a stare in tutti noi, evidente o sommersa, manifestata o repressa, è l'antidoto allo stalinismo, alla giustizia che si fa giustizialista, alla mitezza che si trasforma in ferocia. Don Chisciotte è un'anima in pena ma nel suo eterno peregrinare e vagare ristabilisce, in un tempo che gli è contrario, le regole di un codice cavalleresco che tutti i tiranni, prima e dopo Stalin pretendono di abolire. Potremmo dire che Don Chisciotte, sognatore per antonomasia, è, lui sì, un vero comunista.

Quanto lontano l'Oktyabr del 1917 quando ci fu l'assalto al palazzo d'invero dello zar. È trascorso più di un secolo e tutte le utopie di un mondo più giusto sono state frantumate. Dopo la caduta del Muro di Berlino, nel 1989, dalle macerie dell'Unione Sovietica è stato generato Putin, criminale di guerra, attuale zar della Russia, passato dal pugno chiuso al segno della croce ortodosso. Nel mentre che reprimeva qualsiasi dissenso e magari faceva ammazzare Litvinenko, che fu come lui agente del Kgb, oppure la coraggiosa giornalista Anna Politovskaja.

3 - Il comunismo di Fortunato

Abitavano lo stesso vicinato nel mio paese, Bitti, in Barbagia. Uno, Enea, grasso panettiere, in un palazzo alto che sovrastava la casa di Fortunato, siciliano ex soldato della "Cremona", bracciante. Enea, affacciato a un balcone del palazzo, una stanza il cui cielo era popolato di salsicce messe ad asciugare, i rocchi ben visibili dal basso, sfotteva Fortunato che tornava a casa non sempre su gambe sicure. Gli faceva il verso di comando all'asino perché si metta in moto: «Tru', tru' tru'!» Dal basso, Fortunato gli rispondeva aprendo un lungo coltello a serramanico, urlandogli: «Scendi a basso, mazzi mannu!» pancia grande. Un giorno Fortunato cambiò minaccia. Sempre tenendo aperta *sa resoglia* e puntandola contro Enea, così disse: «Eh, se viene il comunismo, quelle sarcicce...»

Giusto il film *Berlinguer - la grande ambizione* (2024) di Andrea Segre con Elio Germano che interpreta il segretario del PCI, quello che fu il più grande Partito Comunista dell'Europa non allineata, quali erano i paesi satelliti dell'Unione Sovietica e del PCUS. Nel film di Andrea Segre la parola comunismo nel significato dell'epigrafe a questo pezzo latita, addirittura assente. Per contrasto si legge in un pezzo di Venerdì di Repubblica 8 novembre 2024 – numero 1912, riguardante il Giubileo 2025 (*Tranquilli, la*

Chiesa farà miracoli di Andrea Gualtieri e Iacopo Scaramuzzi, pagina 23): «Il Giubileo di Bergoglio non sarà come il Grande Giubileo di Wojtyla. A San Giovanni in Laterano il Papa è andato per presiedere un'assemblea diocesana a cinquant'anni dal mitico convegno sui 'Mali di Roma'. È preoccupato dalle fragilità di chi abita nella città eterna. "Non diciamo che i preti, le suore che lavorano con i poveri sono dei comunisti!", ha esclamato nella sua cattedrale». Quanto lontano il lessico di papa Francesco dal tempo che il solo pronunciarle, addirittura pensarle, le parole comunismo, comunista, comunisti, potevano costituire scomunica, con le sue conseguenze spirituali e temporali. Un paradosso a pensarci bene, a seguirne il percorso storico. Lo testimonia bene il film *Mission* (1986) di Roland Joffé. Scritto da Robert Bolt, Palma d'oro al 39° Festival di Cannes, *Mission* è la narrazione delle reducciones che i gesuiti organizzarono sopra le cascate del fiume Iguazú a confine tra Argentina, Brasile e Paraguay. Era un comunismo ante litteram dove gli indios, affrancati dalla schiavitù e recuperati alla dignità di persone vivono del loro lavoro,

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

mettendo a produttiva risorsa quanto la natura, davvero una magnificenza del creato, gli offre. Le reducciones di *Mission* sono pure conseguenza del martirio del primo gesuita che anni prima aveva risalito l'Iguazú con in testa e nel cuore il senso della missione. Gli indios guaranì lo crocifissero e lo precipitarono ancora vivo nelle cascate. Sarà padre Gabriel (Jeremy Irons) a ritentare l'impresa, a conquistare gli indios suonando un oboe, il tema della struggente melodia su cui Ennio Morricone costruisce la colonna musicale del film.

Tempo dopo padre Gabriel, Rodrigo Mendoza (Robert De Niro), carico della sua pesante armatura, risalirà le cascate per espiare, per cercare tregua ai rimorsi che lo perseguitano, essere stato cacciatore di schiavi e aver ammazzato per gelosia il fratello Felipe. Rodrigo diventerà gesuita e sarà insieme a padre Gabriel e agli altri confratelli della missione strenuo difensore degli indios, tutti sterminati dai mercenari mandati dagli spagnoli e dai portoghesi che gli interessi del colonialismo europeo spietatamente attuano in America Latina. Mendoza morirà armi in pugno, padre Gabriel, che apre la processione degli inermi, reggendo l'ostensorio.

Nel comunismo delle reducciones siamo appieno nell'afflato che va dal vivere in comune le cose e i beni, senza proprietà individuale, della *Repubblica* di Platone sino all'*Utopia* di Tommaso Moro e un secolo dopo *La città del sole* di Tommaso Campanella.

Poi vennero le rivoluzioni industriali e la parola comunismo iniziò a entrare in quello che la caratterizzerà come materialismo storico, nessun luogo ideale, nessuna utopia, nessuna trascendenza.

La parola comunismo intesa nella spiegazione di Marx e Engels come in epigrafe a questo pezzo sarà sostanza della Rivoluzione d'Ottobre,

"Berlinguer - La grande ambizione" (2024) di Andrea Segre

1917, in Russia, i bolscevichi di Lenin che alla fine, dopo una lunga guerra civile terminata nel 1920, prevarranno sui revisionisti che, insieme all'attuazione della collettivizzazione forzata fatta apparire come ripartizione dei beni tra eguali, abolisce qualsiasi Dio, qualsiasi religione (definita oppio dei popoli), dà stura alla repressione del dissenso, alla persecuzione in URSS e nei paesi satelliti di milioni e milioni di persone. Il «comunismo della libertà » del canto *Bandiera rossa*, la solidarietà internazionale, sono, nel reale, l'esatto contrario. Giusto ancora, lo si vede e lo si legge in diversi passaggi, *Berlinguer – La grande ambizione*. Una delle cause -conseguenze di questo comunismo ateo e marxista è la contrapposizione dei blocchi tra Oriente, Est europeo e l'Occidente, la paura del comunismo, la tragedia dell'espulsione, dell'annullamento del diverso, l'allineamento al pensiero unico in nome della dittatura del proletariato. Esportato dall'Europa, questo comunismo, ora alleato al suo nemico storico, il capitalismo, regge ancora la Cina che Mao fece diventare Repubblica popolare con milioni di morti ammazzati, anche per carestia e fame, l'imprinting di Stalin. Il comunismo dall' Asia, Vietnam e terribile Corea del Nord, all'America Latina, Cuba, all' Africa di diverse nazioni, Angola e Mozambico in primis, apparentemente affrancate dalla spietatezza del colonialismo. Tutto senza libertà individuali.

Il comunismo, per tornare all'ossimoro di parola sublime e bestemmia, riconciliate e rimesse in contrasto dalla figura e dell'opera di papa Francesco, ha storicamente perseguitato tutte le chiese, specialmente quelle cristiane, specialmente i cattolici.

L'anticomunismo, specie negli Stati Uniti d'America, Stato imperialista delle multinazionali, la realizzazione del capitalismo il più brutale, dalla Borsa di New York a Elon Musk che sostiene ed è sostenuto dall'orco Trump, molto in Italia paese cattolico per antonomasia, ha vissuto e ha ragione di esistere per questo contrasto.

Il cinema molto ha raccontato e molto continua a raccontare di questo divario, di questa lacerazione di coscienza, di questa fede e dei suoi tradimenti.

Il maccartismo è una delle espressioni più terribili dell'anticomunismo. Lo raccontano soprattutto *Mezzogiorno di fuoco* (*High Noon*, 1952) una metafora western, diretto da Fred Zinnemann e la storia di Dalton Trumbo, uno dei più grandi sceneggiatori di Hollywood.

Cinema of Resistance, di Resistenza, così lo stesso Zinnemann ha definito *Mezzogiorno di fuoco*, sceneggiatura di Carl Foreman dal racconto *The Tin Star* di John W. Cunningham. C'è nello svolgimento del racconto la tensione dell'attesa. Ne emerge un quadro sociale significativo, una comunità che lascia solo colui che mostra coraggio. Tempo reale e tempo filmico coincidono, compongono nell'andare solo dello sceriffo Kane le tre unità aristoteliche: luogo, spazio, tempo. Il ticchettio di un orologio scandisce i passi di Kane e insistente si fa la canzone *Do Not Forsake Me, oh My Darling*, *Non mi abbandonare cara*.

Hadleyville, giugno 1865. È l'ultimo giorno di servizio per lo sceriffo Will Kane. Alle 10,30 sposa Amy, una ragazza quacchera. Stanno per andar via quando si sparge la voce che col treno

"Mission" (1986) di Roland Joffé

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

di mezzogiorno arriverà un feroce bandito, Frank Miller, da lui arrestato anni prima e adesso graziato. Torna ad Hadleyville per vendicarsi e per una resa dei conti con lo sceriffo. Nonostante Amy gli chieda di partire, lo sceriffo Kane decide di restare per difendere la cittadina da Miller a da tre complici che lo aspettano alla stazione. Kane chiede aiuto alla moglie e ai cittadini di Hadleyville ma tutti glielo negano. La confessione religiosa cui Amy appartiene non ammette la violenza. Dice a Kane che lo lascerà al suo destino e che andrà via con il treno di mezzogiorno, lo stesso che porta Frank Miller. Lo sceriffo si muove allora per cercare aiuto al saloon, in chiesa, in altri luoghi. In un crescendo di codardia i concittadini, uno per uno, rifiutano di stare con lui per affrontare i quattro killer. A mezzogiorno in punto, Frank Miller arriva ad Hadleyville e lo sceriffo Kane si prepara ad affrontarlo. Inizia la sparatoria nelle strade deserte. Nell'udire i colpi, Amy salta giù dal treno, decisa ad aiutare il marito. Lo fa sparando ad uno dei killer. Kane uccide gli altri tre. Hadleyville è finalmente salva. La gente esce fuori di casa e va incontro a Kane. Davanti a loro, lo sceriffo butta la stella nella polvere. Poi insieme a Amy sale su un calesse. Vanno via per sempre da Hadleyville.

"Mezzogiorno di fuoco" (1952) di Fred Zinnemann

Trasparente l'allegoria del clima di vigliaccheria e di conformismo generati dal maccartismo: la commissione per le attività antiamericane mugugnò (la sequenza della stella da sceriffo gettata nella polvere era una novità, all'epoca), ma ormai i tempi erano cambiati. Per nulla invecchiato, è uno dei più grandi western di sempre. Nell'andare solo di Kane si avverte suspence. Il film è un modello di costruzione ritmica del racconto, in cui gioca un ruolo di primo piano la musica di Dimitri Tiomkin, che modella gli stacchi del montaggio. Ma anche una galleria di personaggi cui bastano poche battute per entrare nella memoria, e una riflessione sulla violenza tutt'altro che banale, nella linea del cinema civile che piaceva al produttore Stanley Kramer. Quattro Oscar: miglior attore protagonista, montaggio, colonna sonora e la canzone *High Noon* di Dimitri Tiomkin cantata da Ned Washington.

L'incedere sicuro e la mimica marmorea dello sceriffo Kane nascondono dietro la solennità arcaica (sottolineata dalla ballata di Tiomkin) la paura. Durante il maccartismo si scatenò un tragico e insieme grottesco balletto di menzogne, accuse, tradimenti. Chi aveva ostentato un progressismo di comodo, buono per ogni governo, fu tra i primi a diventare delatore, a fare nomi pur di salvarsi. Robert Rossen, Edward Dmytryk, Elia Kazan, tutti registi famosi, hanno avuto nella loro vicenda intellettuale questo marchio d'infamia generato dal maccartismo. La furia della caccia alle streghe si placò intorno al 1954 dopo che lo stesso Mc Carthy, un brutale alcolista, divenne vittima a sua volta di una Commissione d'inchiesta. Persecutore fu Richard Nixon, il presidente «boia» al tempo della guerra del Vietnam costretto a dimettersi dopo lo scandalo Watergate. Al tempo del maccartismo era un giovane avvocato, un inquisitore pervaso dallo zelo di uno che nutriva un profondo disprezzo per l'intelligenza.

«Finalmente ci hanno ridato i nostri nomi»: così, mentre scorrono i titoli di coda, finisce il film *L'ultima parola – La vera storia di Dalton Trumbo* (2015) di Jay Roach, sceneggiatura di John McNamara adattata dal libro di Bruce Cook. È il vero Dalton Trumbo che parla (ottima la parte di Bryan Cranston nel film), intervistato in bianco/nero, qualche anno prima della sua morte avvenuta nel 1976. Ormai la lista nera, le proscrizioni maccartiste contro i comunisti di Hollywood – proibito per loro, registi, attori, sceneggiatori come Trumbo, lavorare alla costruzione di sogni nel mondo del cinema se non sotto falso nome – era finita da un decennio. Da quando Kirk Douglas e Otto Preminger decisero quasi in sintonia che Dalton Trumbo, già vincitore di Oscar ma «senza nome» figurasse nei credits, con il suo nome, di *Spartacus* e di *Exodus*. Due film, entrambi del 1960, particolari: uno sulla più importante rivolta degli schiavi nel passaggio di Roma dalla repubblica alla dittatura, l'altro sul ritorno in Palestina degli ebrei scampati ad Auschwitz. Tutta opera, cinematograficamente parlando, di Dalton Trumbo, dal romanzo omonimo (1959) di Howard Fast il primo, di Leon Uris il secondo (1958). Fu comunista a Hollywood, rivendicatore del diritto per ciascuno, come ripartizione dei beni, a vivere una vita degna di essere chiamata tale. Lui che, nato umile, aveva lottato strenuamente per ottenere una condizione quotidiana di terrena felicità. Anche il ranch altrimenti irraggiungibile nell' «ultima valle». Una famiglia ideale, moglie bellissima, Cleo, tre figli. Trumbo scriveva le sceneggiature nella vasca da bagno, ininterrottamente fumando e bevendo. Era un lavoratore indefesso. Applicava alla lettera il detto evangelico che dice che bisogna dare ai poveri quanto è superfluo. Persona della parola e della scrittura. Forse questo non gli perdonavano gli invidiosi, i mediocri, i succubi, i codardi, i deboli davanti ai tribunali di giustizia, quanti fanno branco perché incapaci a rivendicare, a proprio nome, dignità e solidarietà, appartenenza all'utopia di un mondo migliore e antirazzista: in una società, quella americana, che più razzista non si può. Molti, i più, tradirono, perché abituati agli agi e alla fama non volevano rinunciarci. Difficile adattarsi alla gente comune, ai veri lavoratori, ai proletari. Questo, anche di questo narra il film, a saperlo leggere. Anche se non dice di tutto il travaglio che furono il libro e l'unico film diretto da Trumbo *E Johnny prese il fucile*, opera sulla prima guerra mondiale contro tutte le guerre. La questione è immanente così come imminente. Tutto comprende la parola comunismo.

Tra opere diverse, il maccartismo è messo in metafora dal *Crogiuolo* (*The Crucible*, prima a Broadway nel 1953) di Arthur Miller, la caccia alle streghe a Salem, nel Massachusetts, nel XVII secolo. Diversi i film. *La confessione* (*L' Aveu*, 1970) di Costa-Gavras, adattamento da un romanzo autobiografico di Arthur London, dice di un dissidente cecoslovacco al tempo della dominazione sovietica. Archetipico *Il sospetto* di Francesco Maselli, sceneggiatura di Franco Solinas: Emilio (Gian Maria Volonté), dirigente comunista sacrificato dalla logica del Partito al tempo del fascismo.

Natalino Piras

Dio è morto?

Pia Di Marco

"Non avrai altro jeans all'infuori di me", era il 1973, e quell'anno Dio era morto. "Chi mi ama mi segua", era lo stesso anno, era Matteo, 16, 24, era il fondoschiena di una modella: e Dio era morto. Su questi slogan della marca dei jeans "Jesus," Pasolini scrisse ("Corriere della sera", 17 maggio 1973) che si trattava di qualcosa di più di una trovata spregiudicata: era la nemesi che colpiva la Chiesa per il suo patto col diavolo, cioè con lo stato borghese. "Non c'è contraddizione più scandalosa, infatti, che quella fra religione e borghesia, essendo quest'ultima il contrario della religione. Il potere monarchico o quello feudale lo era, in fondo, di meno".

La Chiesa era scesa a patti con i poteri secolari, si era prestata ad essere *instrumentum regni* di re, di principi, di imperatori, aveva manipolato coscienze infreddolite dalla paura di pene eterne ottenendo in cambio la stabilizzazione del proprio ruolo istituzionale. Però, che fare se lo Stato non ha più bisogno della paura per tenere in pugno le masse? A che cosa può servire la Chiesa se i sudditi o i cittadini corrono da sé, spontaneamente, verso l'alienazione, l'obbedienza cieca, l'inerzia, l'incapacità di intendere e di volere? Il consumismo (grande invenzione della borghesia) induce bisogni e, primo fra tutti, il bisogno di omologarsi, di possedere gli stessi oggetti, gli stessi vestiti, di fare tutti le stesse cose, di cambiare stili di vita a seconda di quel che il mercato decide. E' inutile scomodare predicatori dagli occhi infuocati che dipingano l'inferno a chi non acquista l'ultimo modello di smartphone. Tutti friggono dal bisogno impellente di acquistare, appunto, l'ultimo modello di smartphone.

"Chi mi ama mi segua", "non avrai altro jeans all'infuori di me". Con l'arroganza d'un socio ribaldo, lo Stato borghese ruba dai sacri testi le parole e ne fa slogan pubblicitari, le irride con incosciente blasfemia e si traveste, burlone, per fare il verso al vecchio mondo clericale/statale. Il motore del bisogno continuo e costante, da soddisfare rimuovendo qualsiasi ostacolo, genera permissività mascherata da libertà di azione e di parola: la celebre "libertà occidentale". E se non tutto fosse permesso? Se, per esempio, si proibisse l'acquisto di prodotti alimentari che sono frutto della schiavitù, delle nefandezze del caporalato agricolo nel nostro Sud, come ci si arricchirebbe? Tutto sia lecito, dunque, a maggior gloria del Consumo & del Profitto.

Era il 1973, era il primo comandamento stampato su un cartellone, era una frase evangelica su un sedere prorompente: Dio era morto e poco poteva importargli se la Chiesa cattolica, più simile all'Impero Romano che al Vangelo, s'era lasciata incappucciare come un falcone dal più avvincente dei poteri secolari. Però, se mia nonna avesse visto quella roba incollata sui muri, non l'avrebbe capita e se le avessero spiegato che cos'era, avrebbe sgranato gli occhi azzurri e aggrottato le sopracciglia, si sarebbe segnata e avrebbe detto: "via, brutta bestia". Lei, che dopo aver impastato la massa del pane ci disegnava sopra la croce con due rapide mosse di coltello per farla lievitare; lei, che piangeva al passaggio di san Rocco protettore del suo paesello durante la processione d'agosto; lei, che guardando un film della TV in bianco e nero non voleva credere che fosse una storia inventata e invocava Dio a proteggere dal mortale incidente automobilistico una donna infedele, sì, ma con tre bambini che l'aspettavano a casa – lei, mia nonna, aveva il senso del sacro. Ce n'erano tanti, allora, in quell'Italia di superstiti culture contadine, che avevano il senso del sacro. Per esempio, quelle donne che vedevo camminare scalze dietro al Santo o alla Madonna per le vie impervie del paese, che s'inginocchiavano e si chiudevano in un silenzio impenetrabile, che ti dicevano di non buttare il pane che è grazia di Dio, di non camminare sul grano steso al sole che è grazia di Dio. Per loro, Dio non era morto.

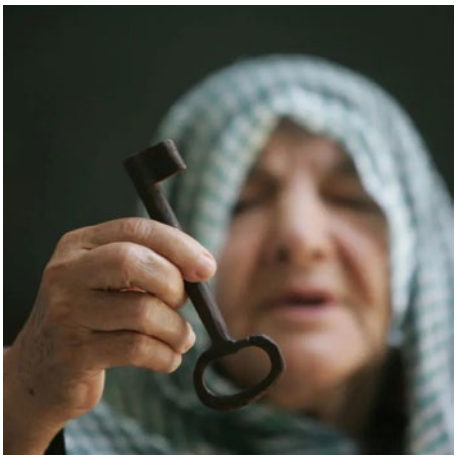
Modella della Maison Chanel che sfila con i versetti del Corano sul corpetto

Era il 1994, era gennaio, erano due splendide modelle: sfilavano con i versetti del Corano ricamati sui corpetti generosamente scollati e lo stilista, Karl Lagerfeld della Maison Chanel, neppure sapeva che cosa fossero quei "geroglifici" (sic). Un po' come scrivere "chi mi ama mi segua" su un culo, forse appena un po' meno irriverente, il seno è più nobile del culo. Comunque, Dio era morto. Ma non per tutti: per i musulmani, che quei versetti sapevano leggere, Dio era vivo più che mai. E fu così che Dio, morto agli occidentali, era vivo nella comunità musulmana sparsa nel mondo, l'unica capace di indignarsi perché non abituata ancora alla sfrontatezza della Grande Manipolazione Consumistica, ferita sul vivo, sul proprio senso del sacro.

Era il 2001, era il 7 ottobre, ventisei giorni dopo la tragedia dell'11 settembre, era Osama Bin Laden, la televisione al Jazeera trasmetteva il suo videomessaggio:

"Ecco l'America colpita da Dio onnipotente in uno dei suoi organi vitali, e i suoi edifici più grandi sono stati distrutti. Rendiamo grazie a Dio. L'America è stata riempita di orrore da nord a sud, da est a ovest, e ringraziando Iddio ciò che ora assaggia l'America è solo una copia di ciò che abbiamo assaggiato noi. "La nostra nazione islamica ha assaggiato le stesse cose per oltre 80 anni, umiliazioni e disgrazie, i suoi figli uccisi e il loro sangue versato, i suoi luoghi santi dissacrati. [...] "Un milione di bambini innocenti stanno morendo nel momento in cui parliamo, uccisi in Iraq senza alcuna colpa. Non udiamo alcuna denuncia, non vediamo nessun editto da parte dei principi ereditari. In questi giorni i carri armati israeliani imperversano in Palestina, a Ramallah, a Rafah, a Beit Jalla e in molti altri luoghi della terra d'Islam, e non udiamo alcuna voce che si alzi e reagisca. Ma quando la spada si è abbattuta sull'America dopo 80 anni, l'ipocrisia ha sollevato la testa piangendo i killer che hanno giocato con il sangue, l'onore e i luoghi santi dell'Islam. [...]. "Hanno raccontato al mondo falsità, che stanno combattendo il terrorismo. In un Paese all'altra estremità del mondo centinaia di migliaia di persone, giovani e vecchi, sono stati uccisi e loro dicono che questo non è un crimine mondiale. Per loro non è una questione rilevante. Un milione di bambini sono stati uccisi

segue a pag. successiva

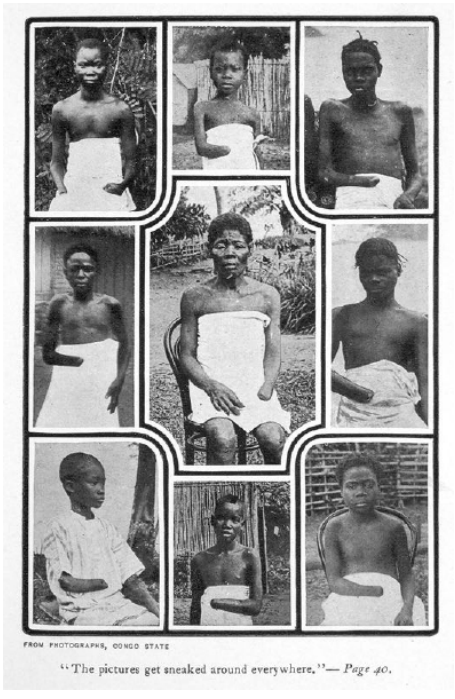


La chiave come simbolo del popolo palestinese. Il gesto simboleggia la loro determinazione a tornare indietro, come prova del loro diritto a vivere in pace nella loro terra e nelle loro abitazioni.

segue da pag. precedente

in Iraq e per loro non è una questione rilevante. [...] "Io dico loro che questi eventi hanno diviso il mondo in due campi, il campo dei fedeli e il campo degli infedeli. Possa Iddio proteggerci da loro. [...] "E all'America e alla sua gente io dico poche parole: giuro a Dio che l'America non vivrà in pace finché la pace non regnerà in Palestina e finché tutto l'esercito degli infedeli non avrà lasciato la terra di Mohammad, la pace sia con lui".

Era il 2015, era il 7 gennaio, era l'attentato di matrice islamica alla sede del settimanale satirico "Charlie Hebdo", non il primo, certo, neppure l'ultimo. Viva la libertà di parola, viva la libertà di pensiero, gridavano gli intellettuali d'Europa e si stracciavano le vesti in segno di lutto per i sodali morti. Si usa, da queste parti, ormai, chiamare "libertà" il gioco al rialzo per vincere la noia, il vuoto, l'assenza del sacro e, soprattutto, per incrementare le vendite di un giornale dai contenuti "forti", dove la satira non esiste come arguto esercizio del pensiero e lo spirito consumistico insozza la mensa per esigenze di tiratura. Qui, altro che "chi mi ama mi segua": qui, la Trinità è un'ammucchiata delle sante Persone che si sodomizzano a vicenda, qui la Vergine Maria giace a terra violentata dai Re Magi (e si specifica che uno dei tre è nero!), qui Ratzinger eleva il preservativo e lo consacra con la formula di rito: *Hoc est enim corpus meum*, qui Maometto giace col fondoschiena esposto alla telecamera, qui l'ebreo e il nazista si baciano in bocca e il Bambinello finisce dentro un cesso turco. Fermiamoci alle cosette più lievi, del resto, Dio ha fatto in tempo a morire, come mia nonna, come tante nonne delle campagne francesi, tedesche, d'ogni dove. Noi non siamo capaci di offenderci - non in nome della Chiesa e dei suoi dogmi -: in nome delle nonne e del loro senso del sacro, di quelle nonne che recitavano il rosario pasticciando il latino dei preti



Congo. Mutilazioni

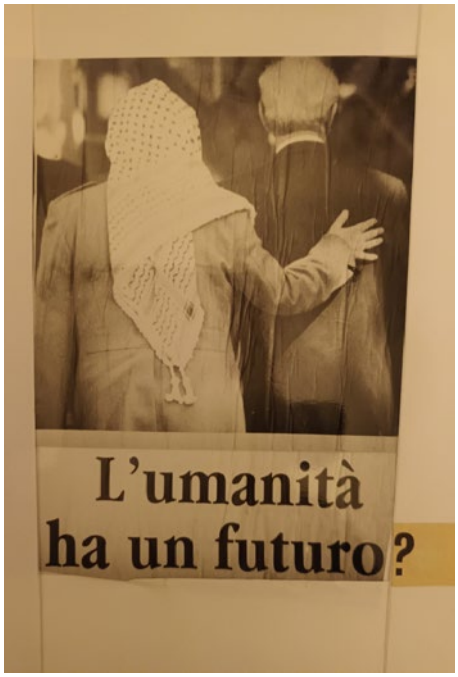
Il giorno dopo una serie di attentati terroristici a Parigi rivendicati dall' ISIS (Stato islamico dell'Iraq e della Siria)

(ma che fervore amoroso avevano quei suoni indecifrabili). Solo i figli degli emigrati musulmani, i nipoti o i pronipoti si offendono, eccome. Per il loro Dio, vivo più che mai, fanno carneficine e s'immolano come martiri. Beh, mia nonna non avrebbe ammazzato neppure il demonio se le fosse comparso davanti, si sarebbe "segnata" e basta. Ma lei e quelli come lei, ovunque in Europa, avevano subìto i padroni, avevano chinato la testa da secoli ai potenti, ma avevano anche potuto mantenere intatta la loro identità nell'isolamento, nella marginalità.

Era il 13 novembre 2015, era Parigi, erano stragi nei locali, erano i "martiri" del Profeta, ragazzi dai volti angelici che uccidevano più di cento persone. Era pochi giorni dopo, era Bruxelles, per un soffio non accadevano attentati a opera di altri ragazzi - tutti *discesi per li rami* da uomini e donne colonizzati, offesi, sfruttati, ammazzati nel modo più atroce.

Era il 1834, era l'Algeria: i francesi toglievano la terra alla popolazione emarginandola, umiliandola. Era il 1885, erano i possedimenti congolesi del re del Belgio Leopoldo II e si tagliavano le mani agli schiavi (anche ai bambini) che raccoglievano il caucciù, prezioso per la nascente industria automobilistica europea, e alle donne s'amputavano le mammelle. Intanto i tedeschi inauguravano l'olocausto con gli Herero in Namibia (1884-1908), gli spagnoli fondavano campi di concentramento a Cuba (1896) gli inglesi bruciavano la terra ai Boeri e deportavano metà della popolazione (1900-1902); i francesi – ancora i francesi - praticavano il lavoro forzato e distruggevano villaggi nell'Africa Equatoriale (1895-1910), i coloni europei facevano pulizia etnica contro i nativi americani. Dio era morto e scoppiarono due guerre mondiali: la colpa dell'Europa - l'olocausto degli Ebrei – è tutt'ora irreparabile e ogni tentativo di compensare l'orrore si traduce in conflitti sanguinosi, insanabili.

Era il 1995, era il 27 settembre, Yasser Arafat metteva il braccio intorno a Yitzhak Rabin e, insieme, s'incamminavano a piedi verso la Casa Bianca dopo la firma degli accordi di pace in Medio Oriente. Ho la foto sulla scrivania



Washington, 27.09.1995, Yasser Arafat mette il suo braccio sulla spalla di Yitzhak Rabin dopo la firma sul Medio Oriente per gli Accordi di pace

con lo slogan: "l'umanità ha un futuro?" Il punto interrogativo c'era, mi sembra, nei poster incollati sui muri di Roma; in ogni modo, l'ho aggiunto alla mia modesta riproduzione togliendolo da un pezzo di giornale.

Ed è ancora oggi, è Parigi, è Bruxelles, è Amsterdam dove un incontro di calcio, lo scorso 8 novembre, si è trasformato in una "notte dei cristalli", sono tutte le città occidentali dalle metropolitane presidiate, sono le colpe dei padri che ricadono sui figli, sono tanti giovani sacrificati, sono genitori disperati, sono altri giovani impazziti, che non sanno che il loro odio per l'Occidente e il loro amore per un Dio offeso, ma vivo, li rende pedine di giochi sporchi, sempre rigorosamente occidentali, legati a interessi economici che sfuggono ai più. E Dio non fa che morire.

Pia Di Marco

Te piace 'o presepe?: il Natale in letteratura

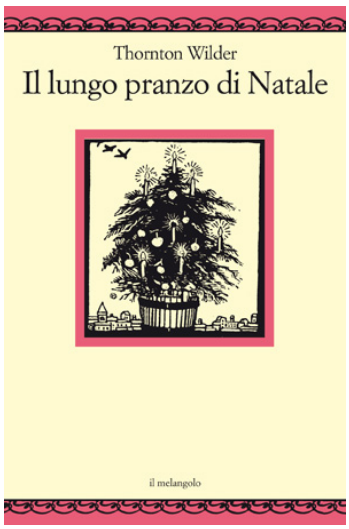
Maria Rosaria Perilli

"A Christmas Carol" (2009). film di animazione di Robert Zemeckis adattamento cinematografico del racconto di Charles Dickens

Sono molti gli scrittori e i poeti, nella letteratura italiana quanto in quella straniera, che si sono lasciati ispirare da questa festa, e nelle loro opere hanno parlato, con diverse accezioni, del Natale, compresi l'atmosfera coinvolgente e gli amorevoli sentimenti che ruotano intorno all'evento. Su alcuni classici siamo informatissimi. Basti pensare al celeberrimo *Canto di Natale* (1843) di Charles Dickens, ispiratore (anche se con esiti, per la verità, mai del tutto soddisfacenti) di oltre cinquanta adattamenti fra cinematografici e televisivi, e alle diverse liriche spesso studiate a scuola, tipo i *Natale* di Ungaretti e di Quasimodo. Su altri siamo edotti il giusto, su altri poco. O anche niente. Crediamo infatti difficile, addirittura impossibile se non si è esperti della materia, rispondere alla domanda: "Qual è stato il primo autore a tematizzare la Natività in letteratura?" Ebbene, l'argomento ha origini antichissime ed è stato generato a opera di Iacopone da Todi, illustre compositore di laudi duecentesche e che con san Francesco si pone agli inizi della nostra storia umanistica. L'opera del cantore "dell'amor divino" appartiene alla tradizione religiosa e comprende, oltre ad alcuni studi contenenti osservazioni morali, un fitto gruppo di laudi, fra cui spicca la numero 89, il cui principio è un'invocazione accorata

Amor de caritate – En Cristo è nata nova creatura,/ spogliato l vecchio om, fatto novello;/ ma tanto l'amor monta con ardura,/ lo cor par che se fenda con coltello;/ mente con senno tolle tal calura,/ Cristo me trae tutto, tanto è bello!/ Abbracciome con ello per amor sì claro:/ "Amor, cui anto bramo,/ famme morir d'amore!

in cui il poeta esprime una sorta di riflessione sul mistero del Natale che dovrebbe presentarsi agli occhi del credente come la celebrazione estatica della nascita di Cristo. In realtà quelli riportati sono solo i primi otto versi della laude, composta da trentadue, di non facile interpretazione e scritta interamente in vernacolo umbro, ma basilare perché ci permette di risalire agli albori della materia nella sua trattazione letteraria. Che prende così l'avvio e fino a oggi non conosce soste né abbandoni, utilizzata in molteplici forme per diffondere altrettanto numerosi messaggi: un destino affidato alle mani di Dio per quanto riguarda Alessandro Manzoni ne *Gli Inni Sacri* (1812-1822); un poeta che deve farsi bambino nel guardare il mondo e descriverlo è la conclusione di Giovanni Pascoli ne *Le ciaramelle*, tratta dai *Canti di Castelvecchio* (1903); la nuova interpretazione che ne dà Dino Buzzati nel *Racconto di Natale*, apparso per la prima volta nella raccolta *La boutique del mistero* (1968) e dove lo scrittore puntualizza il significato autentico della festività, ovvero la condivisione dell'amore celeste; quella ancora più nuova offerta da Italo Calvino nell'ultimo racconto contenuto nella raccolta *Marcovaldo ovvero Le stagioni in città* (1963), dal titolo *I figli di Babbo Natale*, col chiaro invito a riflettere sul carattere consumistico della società capitalista ormai assuefatta al delirio della corsa all'acquisto; quella nuovissima che possiamo trovare in *Caffé a Rapallo*, lirica di Eugenio Montale facente parte della raccolta *Ossi di seppia* (1925) e che compare nella sezione *Poesie per Camillo Sbarbaro*. Canto ermetico, ricco di metafore, dapprima incentrato sulle "nuove sirene", ovvero le donne truccate e ingioiellate che passano il tempo nel Caffé tra cristalli luccicanti e abbigliamento di tendenza (come diremmo oggi), e il poeta da un lato vorrebbe condividere la realtà con l'amico Camillo e dall'altro sembra rimpiangere un diverso Natale, quello che si vede fuori, dei fanciulli, dell'allegria, della musica che invade le strade. Il mondo descritto se ne sta andando e non può tornare: i ragazzi diventeranno uomini e il loro gaudio si trasformerà in male di vivere; fino all'onesto sguardo sulla realtà offerto da Alda Merini che in *Natale 1989*, contenuta nella raccolta *Le briglie d'oro. Poesie per Marina 1984-2004* (2005), parla della solitudine e dell'indifferenza da molti vissuta anche in occasione della festa più bella dell'anno. Naturalmente questi sono solo pochi esempi, ridottissimi rispetto al numero enorme di opere che hanno visto la Natività quale argomento centrale o comunque fondamentale per lo sviluppo di un'idea o di una trama. A volte, infatti, gli autori lo hanno "adoperato" per disporre le vicende dei loro personaggi rendendole così più seducenti, appetibili per il lettore, sempre attratto da una certa atmosfera. Non è un caso, appunto, che in *Piccole donne* (1868-69) Louisa May Alcott abbia determinato di condurre le storie della famiglia March proprio tra un Natale e l'altro. E sicuramente questa caratteristica aria di festa aggiunge fascino al già di per sé affascinante mistero della camera chiusa risolto dal detective Hercule Poirot in *Un Natale di Poirot* (1939) di Agatha Christie. Anche Sir Arthur Conan Doyle decide di ambientare "sotto l'albero" uno dei suoi scritti, *L'avventura del carbonchio azzurro* (1892), settima delle cinquantasei *short stories* facenti parte della raccolta *Le avventure di Sherlock Holmes*. Gialli che mantengono il loro genere, entrambi, mentre lo specialista del legal thriller John Grisham ha messo stranamente da parte la sua predilezione per dedicarsi alla stesura di un'eccentrica parabola, *Fuga dal Natale* (2001), dove prende di mira il consumismo e l'ipocrisia imperanti attorno a una festività che dovrebbe invece avere peculiarità religiose. Poesia e narrativa, dunque, ma non dobbiamo dimenticare, pur senza pretesa di esaustività, il teatro: il termine "drammaturgia", ossia l'arte di scrivere drammi, deriva dalla parola drammaturgo, che in greco antico si compone delle parole "agire" e "opera", e i testi relativi formano la letteratura teatrale, letteratura che in ambito "natalizio" ha prodotto lavori di grande bellezza e intensità. Fra gli stessi restano indimenticabili due opere, entrambe datate 1931, quali l'atto unico *Il lungo pranzo di Natale* di Thornton Wilder che, prendendo a pretesto la più nota delle feste religiose, ci presenta quattro cambi generazionali in novant'anni di storia, e il tragicomico *Natale in casa Cupiello* di Eduardo De Filippo. "Te piace 'o presepe?" chiesto a mo' di tormentone da Luca Cupiello a suo figlio, il quale continua a rispondergli: "No, nun me piace!", si fa veicolo nella descrizione di una famiglia, col protagonista convinto di averne creata una felice ed è invece costretto a scontrarsi con la realtà, dura, impossibile da sopportare, mentre l'attesa messianica che, imprevista, muta in tragedia, dimostra quanto il lato negativo dell'esistenza possa rivelarsi sempre, anche nei momenti di sicura letizia. Come il giorno di Natale.

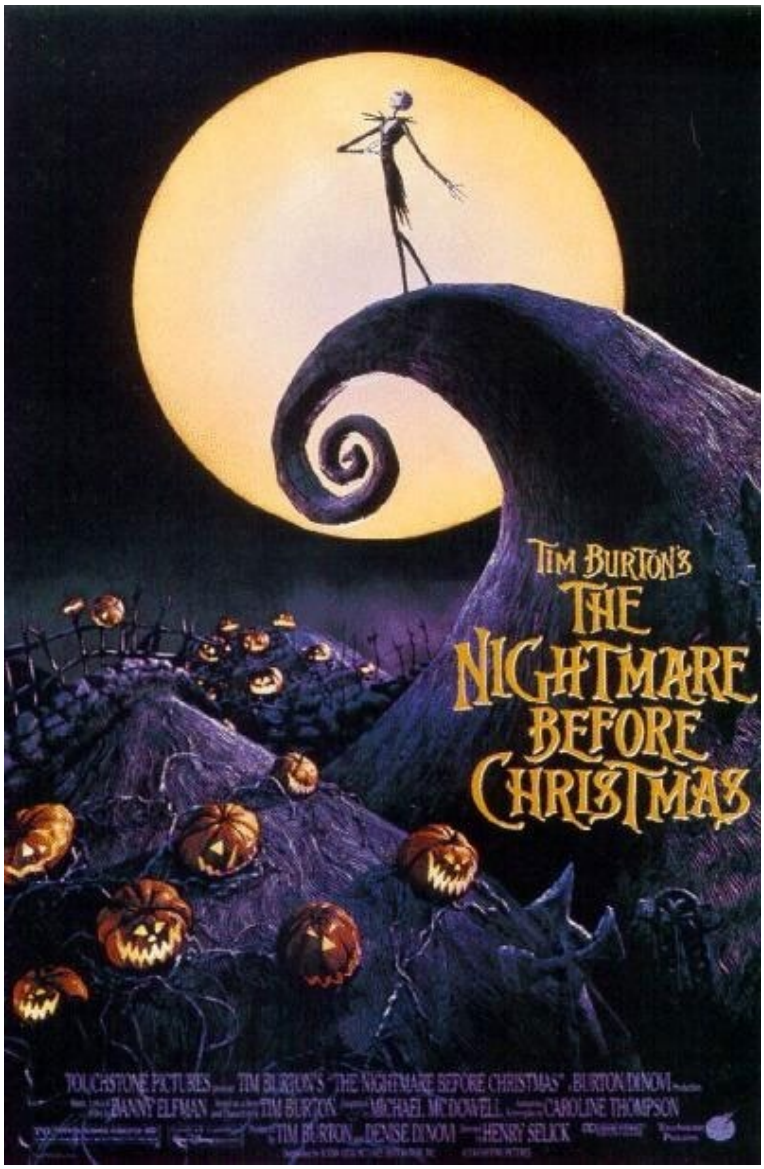


Maria Rosaria Perilli

Tim Burton's The Nightmare Before Christmas (1993) di Henry Selick

Antonio Falcone

La storia che sto per raccontarvi, amiche lettrici e amici lettori, accadde tanto tempo fa, "prima di quanto si pensi, in un posto che avete forse visto nei vostri sogni", nel vecchio mondo delle vacanze, dove si lavora alacremente per tutto l'anno, cosi da rendere perfetti i nostri giorni di festa. Ad Halloween Town, per esempio, si sono appena conclusi i festeggiamenti per la consueta notte da tregenda e tutti gli abitanti sono grati al loro capo, il re delle zucche Jack Skellington (Skeletron nell'edizione italiana), il quale però non appare del tutto soddisfatto, qualcosa lo rende inquieto, la consueta trafila quotidiana deve essergli venuta a noia o comunque costituisce motivo di malcontento. Eccolo vagare meditando tra consunte lapidi ed alberi rinsecchiti, seguito dal fedele cane (fantasma) Zero e, a debita distanza, dalla bambola di pezza creata dal perfido Dr. Finkelstein, Sally, segretamente innamorata del nostro. Giunto senza accorgersene ai piedi di una fitta foresta, Skellington nota come i tronchi di alcuni alberi abbiano ciascuno una porticina d'accesso, contrassegnata da esplicativi disegni: è attratto in particolare dallo stilema di un abete decorato con delle sfere colorate, per cui decide di farvi ingresso, venendo accolto da uno scenario inaspettato, almeno per chi è abituato da sempre all'oscurità. Una strana coltre bianca ricopre ogni cosa, vi è tanta luce, allegria, aleggia aria di festa. Skellington nota poi un misterioso e rotondo personaggio di rosso vestito, ovvero Santa Claus (Babbo Natale), scambiandolo per una enorme aragosta, tanto da ribattezzarlo Sandy Claws (Babbo Nachele), decidendo infine di capirne di più riguardo quella strana festa che pare sia denominata Natale, paventando addirittura di sostituirsi al consueto dispensatore di doni...Nato da un'idea di Tim Burton, la composizione di una poesia illustrata partendo dal ricordo di un negoziante intento a sostituire le decorazioni di Halloween con quelle natalizie, *The Nightmare Before Christmas* (il titolo riprende ironicamente quello del poema natalizio di Clement Clarke Moore, *The Night Before Christmas*) è un film d'animazione in *stop-motion* che ancora oggi stupisce per l'invidiabile fluidità narrativa, piuttosto naturale, oltre a divertire e commuovere senza artifici caramellosi o ammiccamenti vari, impartendo una favola gotica in stile *musical*, dal pregnante simbolismo, del tutto coerente con la poetica burtoniana. La sceneggiatura è opera di Michael McDowell e Caroline Thompson, la regia di Henry Selick, per una realizzazione che ha richiesto un periodo di tre anni ed ha visto al lavoro cento animatori, mentre le belle musi-



che sono di Danny Elfman. Da segnalare al riguardo la felice resa della versione italiana, curata da Ermavilo e Carla Vistarini, che hanno scritto i testi delle canzoni, con Renato Zero e Marjorie Biondo a prestare la voce, rispettivamente, a Jack e Sally. Le scenografie di Deane Taylor, congiuntamente alla fotografia di Peter Kozachik, offrono al film una resa visiva tanto immaginifica ed ammaliante quanto realistica, omaggiando nella raffigurazione della città di Halloween l'espressionismo tedesco e le derivazioni da quest'ultimo sfruttate negli *horror* degli anni '30 (il classico contrasto luce/ombra, le inquadrature distorte), esaltandone la diversità *freak* rispetto alla sgargiante e "pastellosa" Christmas Town, così come riguardo l'ordinato, rigorosamente composto, mondo reale, inquadrato nella sua lineare ordinarietà. La macchina da presa segue i personaggi, ne asseconda le esibizioni canore ed ogni loro movimento ed espressione, lasciando che, fra humour nero e romanticismo, si stagli la complessa ed articolata figura di Jack e la sottesa tematica di cui si fa portatore, ovvero di come un individuo possa essere insoddisfatto del ruolo che si ritrova ad esercitare, non riuscendo a cogliere il senso della propria diversità, d'azione, d'intento, di semplice pensiero, rispetto a quell' "altro" con cui è giunto a confrontarsi e che probabilmente ritiene essere la normalità, fino a rendersi conto che il segreto della felicità, o qualcosa ad essa prossimo, consiste essenzialmente nell'accettare la propria peculiarità come un dono, elargendola dunque in tal guisa agli altri, in nome di una differenza condivisa, quest'ultima vero pilastro dell'eguaglianza. Skellington si ingegnerà in vari esperimenti per comprendere la reale essenza di una festa a lui estranea, crederà di trovarla ma la porrà in pratica, necessariamente, sulla base delle modalità realizzative che gli sono proprie, un "trick or treat" in chiave natalizia non proprio gradito ai bambini, anzi terreno fertile per il malefico Oogie Boogie (il nostro Babau), mentre è indispensabile che ognuno faccia la propria parte nell'ambito di quel talento riservatogli dalla vita, per quanto non è detto che una confluenza non sia possibile, vedi l'emblematica sequenza finale, quando la città di Halloween godrà di una poetica nevicata, mentre il re delle zucche, ormai conscio della propria essenza vitale, sarà pronto ad accogliere l'amore di Sally. Andando a concludere, *The Nightmare Before Christmas* è un opera che si rivede sempre con piacere, capace di rendere un magico afflato, forse irripetibile, tra creatività, ancora piacevolmente artigianale pur alla luce delle nuove tecnologie, e sincera emozionalità.

Antonio Falcone

Le visioni della Spettatrice Qualunque alla 19a Festa del Cinema di Roma

Spettatrice Qualunque

Le visioni della Spettatrice Qualunque iniziano molto bene in questa diciannovesima edizione della Festa del cinema di Roma grazie al primo film del Premio alla Carriera, Viggo Mortensen, con Il suo esordio registico *Falling*. Viggo Mortensen è John (Mortensen), pilota d'aerei, che ospita con pazienza e dedizione il padre Willis (Lance Henriksen), un anziano insopportabile, rigido, violento, omofobo e misogino, affetto da demenza senile. I conflitti non sono solo recenti ed emergono ricordi dolorosi. Ma John resiste alla tentazione di reagire pesantemente e il dramma familiare é reso più lieve dalla comprensione del compagno e dal rapporto con la figlia adottiva, amata anche dal terribile nonno. Regista, autore anche della sceneggiatura, e interprete, Mortensen mostra grande sensibilità ed esterna con equilibrio alterni stati d'animo. Tutto il film è attraversato dalla tensione di chi riesce a non perdere il controllo di fronte al cinismo e al sarcasmo di un vecchio fragile e anche lui dolorante.

La SQ ha visto consumare molti fazzoletti durante la proiezione di *Berlinguer, la grande ambizione* di Andrea Segre. Dal 73 all'82, seguendo le vicende del segretario del PCI Enrico Berlinguer, si segue una storia d'Italia vista attraverso notizie di attentati e realizzazione di riforme importanti. Si narra l'ambizione duplice di attuare un socialismo democratico ed indipendente da Mosca e un compromesso storico con la DC da parte di un "grigio funzionario" buon padre e marito. Un po' santino non si può dire che non sia ma è bravo Segre a fermarsi prima dell'ultimo comizio. Un'ottima interpretazione di Elio Germano. Arduo confrontarsi con un personaggio molto conosciuto e molto da molti amato. Meno apprezzabili e facilmente dimenticabili tutti gli altri pur bravi interpreti.

In *L'art d'être heureux* di Stefan Liberski il protagonista, interpretato da Benoît Poelvoorde, da pretenzioso e pieno di sé si trasforma presto in un essere impacciato, a volte comico e quasi tenero. In una Francia atipica si incontrano personaggi eterogenei in un confronto surreale tra arte concettuale e arte figurativa mentre una fotografia di bambina poggiata sul cavalletto fa intuire problematici rapporti genitoriali. La SQ, ripensando proprio alla foto e al colpo di scena che vi si collegherà, si chiede: "Se rimane impressa di un film solo una casa sghemba, che vuol dire?"

Con *paradiso in vendita* di Luca Barbareschi risulta spiazzante, dopo aver visto a Venezia *The Penitent*, la scelta di Barbareschi di dirigere questo soggetto. Forse l'aver avuto in *The Penitent* anche il ruolo di interprete che in questo caso non ha, è un segnale di presa di distanza (detto brutalmente "io qui non ci metto la faccia"). Filicudi diventa Fenicusa, un'isola siciliana che si pensa di vendere alla Francia, tenendone all'oscuro gli abitanti. Tra scogli e mare si infrangono, annegano e poi, forse, si salvano riscattandosi amori ed amicizie. Il tentativo di francesizzare gli isolani con la sindaca Donatella Finocchiaro e l'oramai iconico Domenico Centamore sarà molto dura anche per l'affascinante Bruno Todeschini. Lo sviluppo della sceneggiatura appare confuso. C'è un'affastellamento di accadimenti e di situazioni che non rende fluido il racconto.

Le choix di Gilles Bourdos è l'ottimo remake di *Locke*, il film del 2013 scritto e diretto da Steven Knight e interpretato da Tom Hardy. Ottima prova d'attore quella di Vincent Lindon, avvincenti i dialoghi su argomenti che potrebbero risultare di nessun interesse (gettate di cemento, partite da vedere in tv, soluzioni di intralci burocratici). Invece si seguono per tutta la durata del film le telefonate di Joseph Cross senza distrarsi e senza guardare l'orologio. Diventano interessanti anche i fari delle auto di notte e Lindon esprime solidità, affidabilità, forza solo col suo calmo tono di voce e con lo sguardo concentrato sul percorso autostradale. Non è il casello d'uscita la scelta da compiere perché tutto è stato deciso nonostante in gioco ci siano carriera e stabilità familiare.

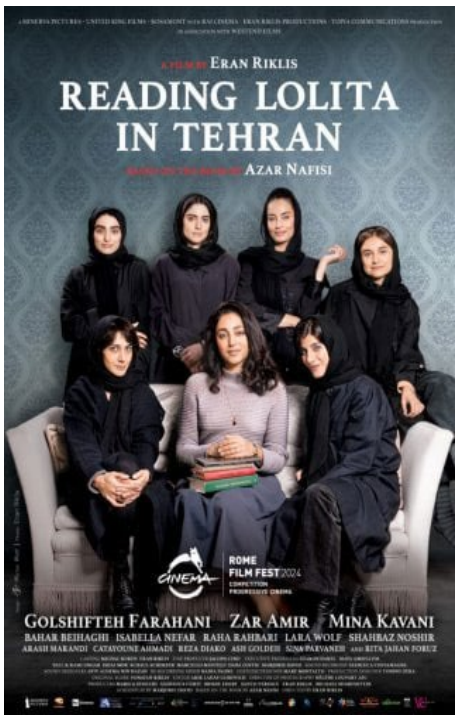
Con *Jazzy* di Morissa Maltz la SQ si concede brevi pisolini. Non una totale chiusura di palpebre perché qualcosa di buono c'è in un'opera che avrà il premio Miglior regia. Si seguono con uno stile documentaristico sei anni nella vita di una bambina detta Jazzy che cresce in una cittadina del South Dakota. Un ruolo importante per lei l'avrà Syrian, sua migliore amica che sarà costretta a trasferirsi lontano. Dai sei ai dodici anni, senza la continuità dei rapporti e con gli adulti presi dai loro problemi non è così leggera l'infanzia. Si percepisce la fatica di crescere della ragazzina, un peluche prestato, sottratto e restituito ne rappresenta le dinamiche più di scuole, sport e feste.

Reading Lolita in Teheran di Eran Riklis é tratto dal libro scritto da Azar Nafisi pubblicato negli Stati Uniti dove l'autrice si è trasferita per insegnare all'università di Washington. Golshifteh Farahani è l'indovinata protagonista. Una coppia di coniugi iraniani tornano, molto illusi, a Teheran dopo la rivoluzione di Khomeini, nel 1979, e lei professoressa di letteratura angloamericana cerca di trasmettere la sua passione per la lettura prima a tutti i suoi allievi e poi a un gruppo ristretto di ragazze che la seguiranno in incontri fuori dall'università. *Il grande Gatsby* di Fitzgerald, *Lolita* di Nabokov, *Daisy* Miller di James, *Orgoglio e pregiudizio* sono pericolosi per la legge islamica, per lei e per chi la segue. La SQ leggerà presto il libro per riassaporare il piacere provato con la visione del film che ha ricevuto dagli spettatori il premio del pubblico FS, official partner

e il premio speciale della giuria per il cast femminile.

Polvo serán di Carlos Marques-Marcet con Ángela Molina e Alfredo Castro è un inno all'eutanasia e al suicidio con le casse da morto che ballano e cantano. Ángela Molina (Premio "Monica Vitti" come Migliore attrice) è l'attrice e danzatrice Claudia che si rifiuta di aspettare che malattia e morte le impediscano di muoversi decidendo di non aspettare passivamente che la sua malattia le tolga ogni autonomia. Ci sarebbe nel film la storia d'amore di chi decide di porre fine alla propria vita che non avrebbe senso senza la compagna ma poiché

segue a pag. successiva



segue da pag. precedente

la SQ non è avvezza a musical necrofili le rimangono impresse solo le bare danzanti.

Per *Spirit World* di Eric Khoo si può dire che la decisione di vedere fino in fondo il film (lento con misura) la SQ l'ha presa perché voleva vedere Catherine Deneuve. Durante la festa giapponese delle lanterne si crede si crei un intervallo di tempo in cui i morti fanno visita ai vivi. Un vecchio giapponese lo racconta a Claire Emery, leggendaria cantante francese che esagera con troppo sakè e muore ma vaga come spirito in mezzo ai vivi che la rimpiangono. Vivo è un giovane regista in crisi creativa ma la SQ si confonde e non capisce cosa sia reale e cosa no.

L'albero di Sara Petraglia é stato visto dalla SQ pochi minuti. Tecla Insolia quest'anno la si incontra spesso e la SQ decide presto sia il caso di non rimanere a guardarla, la si ritroverà in altri ruoli e in altri film. Dopo poche scene, delusa anche dall'albero che immaginava più vicino alla finestra e senza la ferrovia in mezzo, vincendo il pudore di infastidire spostandosi altri spettatori, lascia la sala. Nessuno spettatore si lamenta (ed è questo palese indice di quantomeno limitato interesse). Esordio alla regia e alla sceneggiatura di Sara Petraglia, figlia di Sandro, meglio sarebbe stato non cimentarsi sul terreno del padre.

L'isola degli idealisti di Elisabetta Sgarbi è tratto un romanzo di Giorgio Scerbanenco che, scritto nel 1942 era andato perduto e che invece la SQ aveva appena letto nella edizione del 2018. Era fortissimo il rischio di interferenze tra una lettura recente e la trasposizione filmica, invece la SQ ammette che nonostante le modifiche apportate il racconto non sembra soffrirne. Una giovane coppia di ladri approda in un'isola lacustre abitata solo da una ricca famiglia. Per strane ambizioni dei proprietari della villa invece che essere denunciati i ladri vengono accolti ma a patto che aderiscano ad un particolare progetto rieducativo. Nella nebbia che avvolge la casa risaltano, facendo a parere della SQ addirittura ombra ai pur bravi attori (Tommaso Ragno, Elena Radonicich, Renato Carpentieri, Michela Cescon, Mimmo Borrelli), le opere d'arte parte dell'arredo. In alcune scene del film, il personaggio principale, Celestino, utilizza dipinti e disegni, realizzati dal maestro Giovanni Iudice. La SQ ha scoperto col film la raffinata scultura di Adolfo Wildt e dalle note di regia ha capito che la Sgarbi nel film ha messo molto di suo, nel senso di cose della sua famiglia (collezione Cavallini Sgarbi).

La SQ vuole dare i suoi premi di orgasmi felici a due film della sezione *Best of 2024*, *En fanfare e Emilia Perez.*

En fanfare di Emmanuel Courcol presenta Benjamin Lavernhe e Pierre Lottin nelle parti di due fratelli, divisi nella vita perché adottati da famiglie diverse ma uniti dalla musica, uno raffinato direttore d'orchestra e compositore, l'altro suonatore di trombone nella banda comunale. La necessità di un prelievo di midollo li fa incontrare. La malattia potrebbe far scadere nel meló ma questo non accade grazie alla

regia e sceneggiatura di Corcol e soprattutto grazie alla musica classica, al jazz, alle marce e ad una travolgente esecuzione finale del *Bolero* di Ravel.

Emilia Perez scritto e diretto da Jacques Audiard, prima di conquistare la SQ ha vinto a Cannes il Premio della giuria e quello della migliore interpretazione ex aequo alle tre protagoniste: Zoe Saldana, Karla Sofía Gascóne Selena Gomez. Cantano tutti in questo musical piacevolmente spiazzante, anche le madri che ancora cercano i desaparesidos. Canta Karla Sofia Gascón, boss di un cartello della droga che diventa una signora seducente e potente, madre affettuosa; canta Zoe Saldana, giovane avvocata in tailleur rosso e canta Selena Gomez, frivola moglie bionda. Thriller, melodramma, commedia? Tanti generi e stili narrativi per qualcosa di molto unico e originale, divertente e non superficiale.

Con i film della sezione *Grande pubblico* la SQ si è rilassata molto considerando con grande piacere che la differenza maggiore tra festa e festival risieda nella selezione delle opere che non devono necessariamente stupire per incomprensibilità. A volte addirittura si può eccedere con pause di totale leggerezza.

In *U.S. Palmese* di Antonio Manetti e Marco Manetti. Rocco Papaleo, é un tifoso sognatore di una squadra di serie D che decide con una colletta tra compaesani di acquistare un campione francese capace di cambiare le sorti del calcio locale. Commedia non troppo originale girata con originalità per il dosaggio indovinato di sport, amori, affetti, dispetti e ambientata in un luogo che con i suoi abitanti anima il racconto.

In *La casa degli sguardi* di Luca Zingaretti, liberamente tratto da un romanzo omonimo di Daniele Mencarelli con un bravo Gianmarco Franchini, Marco è un ventenne aspirante poeta, quasi alcolizzato e molto irrequieto, difficilissimo da gestire per il bravo padre tranviere romano (Luca Zingaretti). Federico Tocci, burbero collega responsabile di una cooperativa di pulizie, diventerà un secondo padre e il lavoro in un ospedale pediatrico toccherà e cambierà il ragazzo. È un buon esordio alla regia ed è un'efficace rappresentazione del potere salvifico del lavoro e della solidarietà. La SQ non ha abbassato la palpebra e ha tenuto a volte in mano il fazzoletto.

Il treno dei bambini di Cristina Comencini è tratto dall'omonimo romanzo di Viola Ardone. Nel 1946 i comunisti emiliani invece che mangiare i bambini diedero da mangiare ai bambini. Così un piccolo napoletano scoprì la mortadella e imparò a suonare il violino. Una madre naturale Antonietta (Serena Rossi) ha la durezza della povertà, una madre adottiva Derna (Barbara Ronchi) ha la forza della consapevolezza. Alla SQ piace più Amerigo bambino (Christian Cervone) che Amerigo cresciuto (Stefano Accorsi); può darsi sia una dote della Comencini quella di saper trarre il meglio dai piccoli o é Accorsi a non essere salito sul treno giusto per lui?

Con *Eterno visionario* Michele Placido racconta, sulla traccia della biografia di Collura, un Pirandello in viaggio. In viaggio non solo nel treno che lo porterà a Stoccolma a ricevere il Nobel ma anche dalla famiglia, dal teatro che a volte non lo capisce e lo contesta stroncandolo, dal dramma di una moglie in preda alla follia, dalla passione non ricambiata totalmente per la sua musa Marta Abba. La moglie Antonietta Portulano è interpretata da Valeria Bruni Tedeschi che a fare la pazza é più che avvezza (rarissimi i ruoli che le vengono assegnati che non prevedano profondi squilibri mentali). Fabrizio Bentivoglio ha una recitazione pacata, non enfatica né dimessa, adeguata ad un drammaturgo che per creare deve prendere la giusta distanza dai propri drammi. Anche in questo caso la SQ non ha rischiato di sonnecchiare.

In *La Vallée des fous* di Xavier Beauvois, Jean-Paul, ristoratore pieno di debili e con il vizio dell'alcol, decide di partecipare a una regata virtuale di ottanta giorni, in una vera barca parcheggiata in giardino di casa. Fuori dalla barca ha una famiglia tanto affettuosa quanto litigiosa che l'aspetta e tifa per lui. È un film del quale la SQ riporta la trama ma non sa esprimere giudizi perché non si è annoiata ma nemmeno divertita o appassionata

Con *We Live in Time* di John Crowley quando la SQ vede sullo schermo due giovani e bei personaggi che si amano in ambienti decorosi e curati ha un tuffo al cuore: a quale efferato delitto ci si deve preparare? Invece non ci saranno

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

scene cruente ma sarà la durezza della vita che infliggerà dolori e spegnerà sorrisi. La sceneggiatura prevede però molti momenti felici che si alterneranno sapientemente con un montaggio senza sbavature in un incredibile equilibrio di scene felici e dolorose, divertenti e tragiche. Andrew Garfield non sembra Spider-Man calato per errore in ruolo non suo ma è apprezzato dalla SQ che ne riscontra la capacità di dare volto ad un Tobias prima depresso, poi sicuro nella sua pacatezza e molto umano nei suoi timori.

In *Hey Joe* di Claudio Giovannesi, da una lontana storia di guerra e di povertà con soldati americani che conquistano amori con chewing gum e carne in scatola nasce un figlio che crescerà senza padre naturale in una Napoli di criminalità diffusa. Venticinque anni sono troppi per cambiare strada e l'incontro tardivo con l'americano non sarà una favola dal felice finale. Per la gioia della SQ che desidera sempre un po' di zucchero, c'è un riscatto. Altri bambini probabilmente potranno crescere sereni in riva al mare con una imprevedibile e apparentemente improbabile coppia.

Forse la SQ ha imparato a scegliere i film da vedere e di questa Festa del cinema di Roma ha complessivamente un bel ricordo. È fuggita solo un paio di volte dalle proiezioni, si è addormentata in sala poche volte, non si è scandalizzata mai e mai ha dovuto reprimere conati di vomito. Detto questo non riesce a dir nulla di *The Reurn* di Uberto Pasolini, terribile e disorientante come un Ken Loach che decidesse di girare *Barbie*. Penelope Juliette Binoche per la SQ avrebbe fatto meglio a non tessere quella tela, la nutrice Angela Molina non avrebbe dovuto riconoscere la ferita, Ulisse avrebbe potuto non riprendersi e l'Odissea sarebbe stato meglio lasciarla sui banchi di un liceo.

I nipoti dei fiori di Aureliano Amadei con Aureliano Amadei che attraverso interviste ad altri figli dei figli dei fiori cerca di ricostruire infanzie vissute in comunità hippy e in viaggi al seguito di genitori spesso strafatti. Cosa è successo a chi è cresciuto nei miti e nelle illusioni degli anni Settanta? E adesso che genitori sono diventati quei figli? A quella parte della SQ un po' reazionaria sembra che alla fine si finisca per dar ragione a chi guardava con sospetto chi andava in India e rivendicava il libero amore. Se non di altro ma certamente di scarsa attenzione ai figli minori li si poteva accusare. Però reprime il giudizio sui comportamenti del passato e invece apprezza il lavoro, semplice e onesto di Amadei.

Arsa di Masbedo ovvero del duo artistico composto da Nicolò Massazza e Iacopo Bedogni è il primo lungometraggio di finzione da loro diretto. A Stromboli la giovane e solitaria Arsa incontra un giovane (Jacopo Olmo Antinori), mentre riaffiora il passato, del padre artigiano e scultore (Lino Musella) svilito nella sua

creatività. Pisolino della SQ per un film che è sembrato lungo nonostante fosse breve (poco più di un'ora).

Bellas Artes di Mariano Cohn e Martín Bustos, è una serie che la SQ rivedrà con piacere. Oscar Martínez, è un perfetto "uomo maturo, bianco ed eterosessuale", con l'idiosincrasia per il politically correct, direttore del Museo Ibero-Americano di Arte Moderna di Madrid. Divertentissimo il suo confrontarsi e scontrarsi col mondo degli artisti e dell'arte.

In *Sunlight* di Nina Conti, una donna nascosta dentro un peloso costume di scimmia fugge da una relazione tossica approfittando di un camper guidato da un uomo che ha tentato il suicidio. La strana coppia attraversando il New Mexico troverà il modo di comprendere i reciproci disagi e diventerà solidale. La SQ un po' si é annoiata ma non si sa se per stanchezza.

On Falling di Laura Carreira é Il film più triste della Festa. Solitudine, alienazione, insicurezza e rischio di miseria sono il pane quotidiano di una lavoratrice di un centro di grande distribuzione. In giorni tutti monotonamente uguali Aurora (Joana Santos) sposta prodotti dagli scaffali al carrello utilizzando un lettore di barcode. Non ci sono drammi di licenziamenti, di incidenti sul lavoro, di mobbing, di discriminazioni o di molestie ma è la tragedia della lavoratrice che vede la sua vita consumarsi dietro le merci. Per la SQ é un film riuscitissimo perché colpisce al cuore e toglie il fiato. Le rimane il dubbio che sia stata tagliata una scena perché tra gli scaffali Aurora a un certo punto cambia il codice a barre di una corda e poco prima, in mensa, si era parlato di un suicidio. Ma è un lungometraggio d'esordio di una cineasta portoghese che ha sviluppato il progetto con il sostegno della Sixteen Films fondata nel 2002 da Ken Loach, di più non é necessario dire e non sarebbe servito aggiungere scene di utilizzo della corda.

Fin qui andava tutto bene, poi la mazzata della crociera della fede. Senza fede e senza crociera è *Marko Polo* di Elisa Fuksas. Da uccidere, una vera vigliaccata per lo spettatore che si stava rilassando. Quali pensieri hanno attraversato la mente di Elisa Fuksas per imbarcarsi in questa operazione? Evidentemente aveva capito di non voler fare l'architetto e quindi di non voler seguire la strada dei genitori, ma perché si è data al cinema? E poi perché ha voluto parlare di fede, di religione, di Madonne? Perché nessuno l'ha bloccata? Non vacilla lei, vacilla chi ha visto il film nell'alzarsi dalla poltroncina perché disorientata da quel che ha visto, qualcosa che semplicemente non ha senso.

Spettatrice Qualunque

Festa del Cinema di Roma - Spazio Lazio Terra di Cinema

I festival del Cinecircolo Romano illustrati alla Festa del Cinema di Roma

Catello Masullo

Sabato 26 Ottobre, allo spazio Lazio Terra di Cinema dell'Auditorium Parco della Musica Ennio Morricone, nell'ambito della 19esima Festa del Cinema di Roma, il Cinecircolo Romano, uno dei più longevi e consistenti d'Italia, arrivato al suo sessantesimo anno di attività nella diffusione della cultura cinematografica, ha potuto pubblicamente illustrare i due festival cinematografici che organizza tutti gli anni. Il Cinecircolo Romano nei suoi 60 anni di vita, senza mai alcuna interruzione, ha portato alle sue migliaia di Soci il meglio della produzione cinematografica nazionale ed internazionale. Avendo come irrinunciabile faro guida la alta qualità delle pellicole proposte. Dopo i primi decenni di imperiosa crescita dei Soci del Cinecircolo, il poderoso incremento dell'offerta delle tv commerciali prima e, segnatamente, la rivoluzione nel modo di fruizione dell'audiovisivo imposto dalle piattaforme e dall'online hanno eroso progressivamente il pubblico della sala. Non è stato esente dal fenomeno il Cinecircolo Romano. Che, però, non è stato travolto. Ha mantenuto un suo pubblico di Soci cinefili, amanti del buon cinema e, soprattutto, della magia della visione in una sala di qualità. I film sono accompagnati da schede di valutazione critica, da approfondimenti tematici, da incontri e dibattiti con membri del Sindacato Critici Cinematografici Italiani e con gli autori e gli artisti, che costituiscono un valore aggiunto alla mera visione e fanno del Cinecircolo Romano un presidio di "resistenza" culturale longevo e resiliente nel tempo.

All'Auditorium di Roma Catello Masullo, nella sua qualità di direttore artistico, ha dapprima descritto il "Premio Cinema Giovane & Festival delle Opere Prime", arrivato alla sua ventunesima edizione, storicamente il primo festival strutturato dedicato esclusivamente alle opere di esordio del cinema italiano. Lo scopo è quello di dare annualmente un riconoscimento a personaggi emergenti del panorama cinematografico italiano, anche ai fini del rafforzamento della coesione e dell'identità culturale italiana. Il Festival nel corso degli anni ha visto avvicendarsi giovani personalità che si sono poi affermate con il calibro di star. Fanno parte della Giuria/Comitato di Selezione del Festival esperti e star del cinema. La Prossima edizione, la ventunesima, si terrà a Roma, al Cinema Caravaggio, il 29 e 30 settembre e 1 ottobre 2025, e comprenderà le 10 migliori opere di esordio del cinema italiano distribuite in sala nell'anno solare 2024. Il Premio Cinema Giovane propriamente detto sarà attribuito dal pubblico, sia degli adulti che degli studenti del Progetto di Educazione al Cinema d'Autore e dei PCTO. Tutti i premi valorizzano le tante diverse professionalità presenti nel cinema.

La Presidente di "Borghi sul Set", Daniela Cipollaro, assieme ai direttori artistici, Rossella Pozza e Catello Masullo, hanno illustrato il secondo dei festival organizzati dal Cinecircolo Romano, arrivato alla terza edizione. Si tratta del primo e unico Festival cinematografico italiano dedicato esclusivamente a film e documentari girati negli antichi Borghi. Abbiamo, infatti, individuato in questi ultimi, con il loro fascino e la loro magia, una quinta ideale per un set cinematografico suggestivo. Gli intenti programmatici del Festival sono, da un lato, di presentare e valorizzare opere cinematografiche, lungometraggi e cortometraggi, sia di finzione che documentari, nonché eventuali anteprime di film girati in centri storici di antichi paesi italiani e prevedere un concorso, con una votazione finalizzata ad una premiazione conclusiva (comprensiva del Premio al Borgo più cinematografico), e, dall'altro, di valorizzare la realtà degli antichi borghi storici italiani. A tal fine il Festival prende lo spunto dal piano per la salvaguardia e per la rinascita della vita dei borghi predisposto dalla prestigiosa associazione Italia Nostra, che ha concesso il proprio patrocinio alla manifestazione. Il Festival cinematografico può costituire un indubbio driver di interesse e turismo.

Spazio Lazio Terra di Cinema, un momento dell'evento, da sx Rossella Pozza, Catello Masullo, Daniela Cipollaro

La prima edizione ha attratto l'interesse del prestigioso The Time, di Londra, che gli ha dedicato una intera pagina, densa di interviste ai protagonisti ed approfondimenti. Nella seconda edizione di Borghi sul Set, che è raddoppiata rispetto alla prima, è stato realizzato un forum sui borghi, di alto valore scientifico e cinematografico, organizzato da Italia Nostra. La terza edizione si terrà l'1 e 2 aprile del 2025, al cinema Caravaggio di Roma.

Catello Masullo

www.cinecircoloromano.it
via Gian Luca Squarcialupo, 10 – 00162 Roma
Tel. 375 575 2711

***Diari di Cineclub** media partner*

Festa del Cinema di Roma - Spazio Lazio Terra di Cinema

Il Gappista Clemente Scifoni sul tappeto rosso

Sara Santucci

"Clemente Scifoni sul tappeto rosso!". Ho reagito così alla notizia che *Memoria Resistente: Clemente Scifoni e i Gap dell'VIII zona* di Massimo Pellegrinotti sarebbe stato presentato nello Spazio Lazio Terra di Cinema nell'ambito della diciannovesima edizione della Festa del Cinema di Roma. Tanta gioia e tanto entusiasmo, certo, avendo partecipato io stessa alla realizzazione del docufilm, ma anche tantissima sorpresa, perché – diciamolo – la Resistenza partigiana oggi è una tematica "di nicchia" "anacronistica" "divisiva", ahinoi.

Grazie, dunque, Roma Lazio Film Commission per aver capito l'importanza di una Testimonianza diretta arrivata ai nostri giorni, grazie per averci ospitato il 23 ottobre presso lo spazio "Lazio Terra di Cinema" della Regione Lazio, proprio nell'80° anniversario della Liberazione di Roma per la quale Clemente ha combattuto in prima linea.

Non era scontato. Non lo era perché: "Chi è Clemente Scifoni?"

Ne abbiamo parlato durante la presentazione del 23 ottobre con: Massimo Pellegrinotti (regista), Walter De Cesaris (scrittore), Stefania Ficacci (storica), Morena Terraschi (presidenza ANPI provinciale di Roma) e Maurizio Mattana (Presidente della Commissione cultura del V Municipio del Comune di Roma).

Probabilmente il nome di Clemente Scifoni è conosciuto solo tra gli studiosi del settore e tra gli abitanti del suo quartiere di nascita, Tor Pignattara, quartiere della ex periferia storica di Roma, che lo ha visto crescere e maturare la scelta di prendere le armi contro il nazifascismo, eppure la sua storia di giovane combattente per la libertà ha davvero dello straordinario.

Clemente è stato gappista protagonista di rocambolesche e audaci azioni in città, è stata la mano che uccise il commissario fascista e filonazista Armando Stampacchia, è stato partigiano sui monti della Sabina, un sopravvissuto a via Tasso e ai processi della storia, nonché un sopravvissuto agli infiniti processi alla Resistenza. La sua è una storia solo in apparenza minore, perché di borgata e perché poco nota, ma che fa da collante all'articolata ed eterogenea macro Storia della Resistenza, della quale l'azione militare di "Via Rasella", la più famosa, è diventata simbolo.

È Clemente stesso a raccontare integralmente tutta la sua esperienza resistenziale; lo fa per la prima volta pubblicamente dopo oltre 70 anni, dice il figlio Danilo – e vista la ritrosia di molti partigiani/e nel tirare fuori argomenti delicati e dolorosi, anche questo non era scontato. Tra Clemente e Massimo Pellegrinotti, però, è scattata l'alchimia. L'aver avuto entrambi i nonni resistenti è stato per il regista un passpartout fortunato per la conquista della fiducia totale di Clemente.

Non deve essere stato facile per lui ricordare le azioni armate, i partigiani morti in battaglia, i compagni arrestati e torturati nella prigione nazista a via Tasso e finiti tra i martiri delle Fosse Ardeatine, essere sopravvissuto al loro posto solo per pura fatalità.

Clemente si racconta apertamente, con spigliatezza, ma a tratti la sua voce diventa tremula e i suo occhi si velano di malinconia, come nel racconto dell'uccisione del commissario di polizia Stampacchia avvenuto proprio per sua mano. "Un colpo, qui, all'altezza" – dice – ma in quelle parole non c'è nessuna esaltazione. Clemente obbedisce con fermezza a un ordine, ossia quello di eliminare il commissario in casa sua, ma in cuor suo con la speranza di riuscire a portare a compimento l'azione non davanti agli occhi della moglie e dei figli del commissario. "È andata così, purtroppo", afferma quasi giustificandosi.

È andata anche che, nel mutato clima postbellico nei confronti della Resistenza, in un Paese che non aveva (e a tutt'oggi non ha) ancora fatto i conti con il suo passato fascista, Clemente sconta due anni di carcere in attesa di giudizio per l'azione contro il commissario. Ne esce del tutto assolto solo grazie alla presa di posizione e alla testimonianza dei più alti dirigenti militari e politici del Comitato di Liberazione Nazionale. "In un Paese normale – afferma Walter De Cesaris – avrebbe meritato la medaglia al valore militare; Clemente, invece, viene accusato come se avesse fatto un omicidio per reato comune". Sugli stralci del dibattimento processuale si legge: "Clemente Scifoni: autore di reati contro il patrimonio ancora non scoperti" – ed è palese in queste parole tanto la continuità della mentalità fascista quanto lo stigma della condizione sociale, che pure deve esserci stata.

Uno spaccato delle dinamiche sociali del quartiere di Tor Pignattara viene fornito proprio da Stefania Ficacci, che nel docufilm di Massimo Pellegrinotti contestualizza storicamente il racconto di Clemente Scifoni. Per Clemente la descrizione del quartiere sotto il fascismo può limitarsi alla frase: "Ma a me mi domandi come si viveva a Tor Pignattara? ... che la gente se moriva di fame. Ecco. Due parole t'ho detto" - dice dritto in camera, con semplicità, anticipando le immagini d'epoca dell'Istituto Luce inserite abilmente dal regista.

In questo dialogo costante tra Presente e Passato, tra filmati d'epoca e riprese attuali, il quartiere di Tor Pignattara prende forma come coprotagonista assoluto del docufilm. Era fondamentale per il regista far emergere l'Anima di quei luoghi, andare alla ricerca del "genius loci", che ad uno sguardo più attento e approfondito continua ad aleggiare tra palazzi, strade e mura – dire sottotraccia che lo spirito della Resistenza è ancora lì, latente, e va preservato.

Nell'intenzione del regista, *Memoria resistente*, che ha ricevuto il premio ANPI-25 Aprile al concorso Filmare La Storia 21 dell'Archivio nazionale cinematografico della Resistenza, con la giuria presieduta da Steve Della Casa, è il primo tassello per futuri progetti sul tema della Resistenza. La possibilità di vedere il documentario si presenterà prossimamente presso la Casa della Memoria in Trastevere, in un'iniziativa organizzata dalla Presidenza dell'ANPI Provinciale di Roma.

Sara Santucci

Un momento dell'evento, da sx: Morena Terraschi, Massimo Pellegrinotti, Maurizio Mattana, Walter De Cesaris, Stefania Ficacci

***Diari di Cineclub** media partner*

Gli oceani sono i veri continenti. Un film di Tommaso Santambrogio

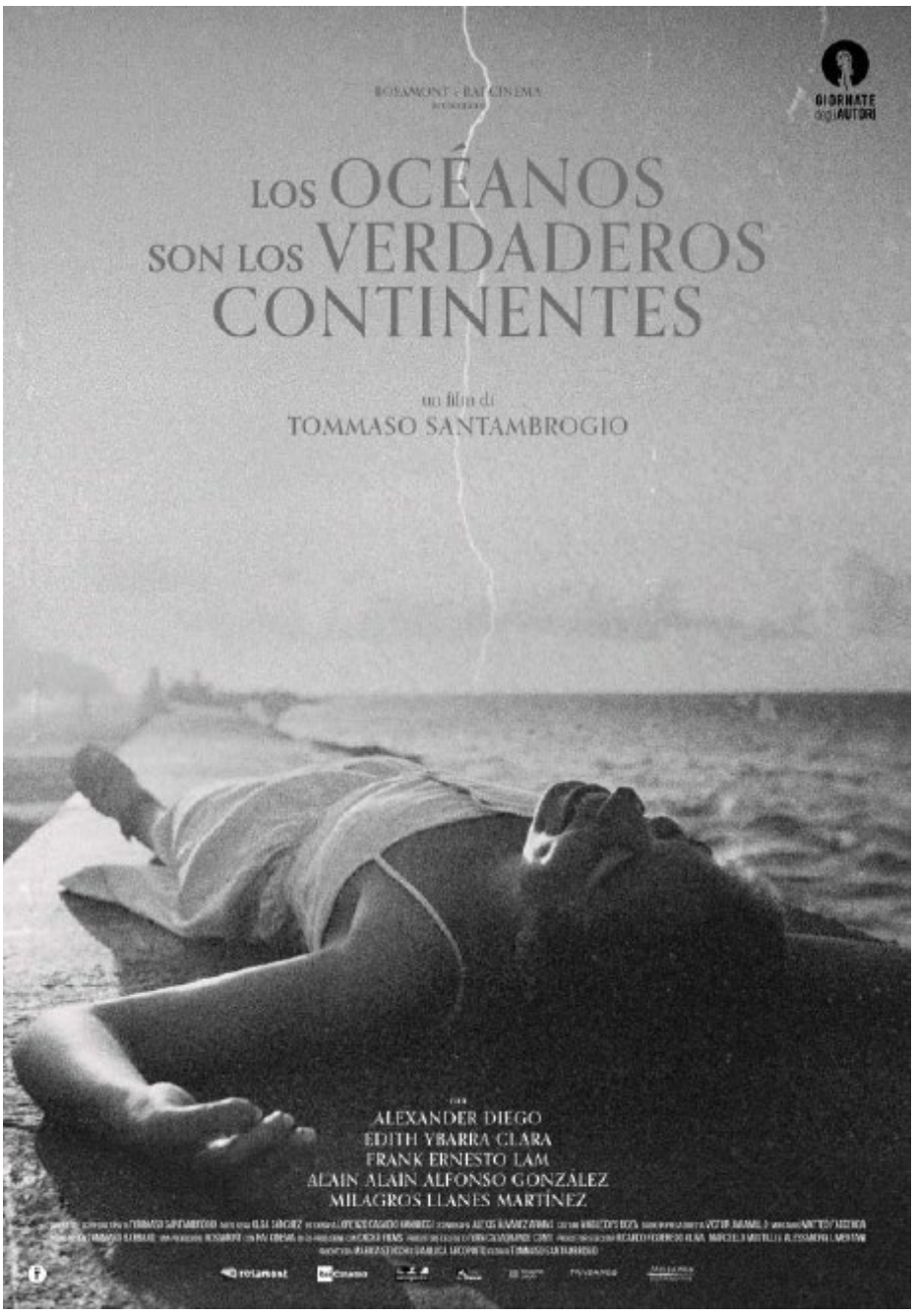
Ignazio Gori

Se ci fosse un genere chiamato "cinema dell'attesa", *Gli oceani sono i veri continenti* di Tommaso Santambrogio (Milano, 1992) sarebbe senz'altro di imprescindibile visione.

La parola "attesa" ha un significato più profondo se parliamo di Cuba, dove il film è ambientato. I cubani sono abituati a fare la coda per qualsiasi cosa, ore e ore in fila per ritirare o comperare alimenti di prima necessità o attendere il proprio turno agli uffici pubblici o ancora per acciuffare al volo un bus perennemente in ritardo. Sono i più pazienti "codisti" del mondo, tanto da elevare ad arte la capacità di attendere. Per fare un esempio, all'entrata del *Santuario Nacional de San Lazàro*, dove ogni giorno si accalca una enorme quantità di gente, c'è un omino raggrinzito e bruciato dal sole, che a intervalli di tempo regolari, solleva un grande cartello: *"Esperar, con paciencia y dignidad, es una habilidad preciosa. Llega el momento para todos"* (Saper aspettare, con pazienza e dignità, è un'arte preziosa. Il tempo arriva per tutti).

Sembra la nemesi del popolo cubano.

Allo stesso modo, quella che traspira dal film di Santambrogio è una "attesa" che spinge lo spettatore all'esplorazione emozionale, attraverso un collage di quadri ad ampio respiro e rara bellezza fotografica. Il cinema di finzione e quello documentaristico sono in questa pellicola due vasi comunicanti che risuonano di un silenzio immutabile. Santambrogio si concentra su alcuni microcosmi, stimolando ad equa distanza la malinconia e il suo rimpianto.



In una cittadina dell'entroterra, San Antonio de los Baños, le vicende di alcuni personaggi si dispiegano nel placido fluire quotidiano. Una donna anziana ascolta la radio e vecchi dischi di Bola de Nieve, mentre rilegge commossa le lettere di un uomo che amava, non più tornato dalla campagna d'Angola; due attori di teatro si amano teneramente e strenuamente prima di separarsi; due ragazzini sognano di diventare giocatori professionisti di baseball, sport che sintetizza la speranza popolare.

Il bianco e nero delle immagini, soprattutto nei piani fissi, crea una atmosfera di sogno screpolato e sembra restituire totalmente a Cuba una poetica incrostata nei luoghi stessi, nei volti e nei silenzi delle persone.

Uscito nelle sale italiane nel 2023, *Gli oceani sono i veri continenti* è un'opera contemplativa e commossa che come una canzone sfilacciata si mescola al respiro dello spettatore. Si nota sottotraccia una cronistoria minima ripercorsa con rigoroso sentimento e un tentativo di riappacificazione col passato, come un sommesso saluto privo di giudizi. L'opera non lascia indifferenti, anche alla seconda o terza visione e si sedimenta nell'animo come un'emozione intrappolata.

Ne abbiamo parlato con il regista.

Iniziamo dal titolo ...

TS. È un verso di una poesia di Francisco Ribeiro, un poeta marginale che ha scritto solo due libri. Dopo un lungo periodo finito nel dimenticatoio le sue opere sono state ripubblicate a Miami. Mi affascina quel verso e in generale amo molto la poesia, più della prosa. Ho letto e apprezzato Lezama Lima, Eliseo Diego, Nicolàs Guillén ...

Cinema di prosa e cinema di poesia. È una distinzione fatta notare da Pier Paolo Pasolini. Ecco, usando quest'algoritmo ormai un po' desueto, il tuo è senz'altro cinema di poesia ...

TS. Ti ringrazio molto, è un grande complimento per me. Cerco di fare un cinema più poetico possibile. Credo che la poesia sia connessa alla spiritualità.

Come hai conosciuto Cuba?

TS. Grazie ai miei genitori, che la frequentavano

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

fin da quando ero bambino. Poi ho iniziato a viverla in maniera più profonda quando sono andato a studiare cinema proprio lì, nella Scuola Internazionale fondata da Cesare Zavattini.

Come nasce l'idea del film e quanto è durata la lavorazione?

TS. La lavorazione è durata cinque anni. Il cuore iniziale del film risale al 2019, con un corto che riguardava la sola storia dei due attori di teatro. Erano già presenti le altre storie, ma per la dimensione breve del cortometraggio ho dovuto focalizzarmi solo su una linea narrativa. Successivamente ho avuto modo di approfondire ciascuna storia, arrivando a creare un impianto omogeneo e dal giusto respiro. È così che è nato il film.

Mi è sembrato di intuire che i personaggi recitano loro stessi, raccontando le proprie vite reali ...

TS. Certo, in qualche modo è la forza emozionale che traina il film, però c'è anche ovviamente una traccia interpretativa. Ho scritto il copione basandomi sulle loro personalità e le loro storie reali, dialogando costantemente con loro. Poi una volta arrivati sul set li ho lasciati liberi di muoversi e recitare, come se la camera li stesse solo spiando. L'idea era creare assieme un'arena narrativa solida, dentro cui potessero però poi muoversi comodamente.

Perché hai scelto San Antonio de los Baños, un piccolo paese dell'entroterra e non per esempio L'Avana?

TS. Conosco bene la capitale, la frequento da anni e ho molti cari amici, ma ho scelto San Antonio de los Baños perché volevo un luogo più genuino, meno raccontato del solito e perché sono attratto da quei posti dove, come diceva Diego Eliseo, *"no pasa nada, no es más que* la *vida pasando" (non succede niente, non c'è nient'altro che la vita che succede")*.

Riguardo la fascinazione che ti ha ispirato, perché Cuba, cosa ami di questo paese?

TS. Amo più di tutto l'umanità delle persone. È un paese dove persiste un tessuto umano molto solidale, una fraternità resistente, unica direi. A Cuba l'elemento sociale prevale ancora su quello individuale e la capacità collettiva è vista come un punto di forza.

Hai usato il bianco e nero, come Alfonso Cuaròn per Roma. *È una scelta legata al solo contesto di questo film o è una tua cifra stilistica?*

TS. La scelta del B/N è legata a questo film, comunque mi piacerebbe tornarci presto, una scelta che potrei riproporre in futuro. Riguardo Cuaròn e il suo film ci sono altre persone che hanno visto delle similitudini, però il suo è un'opera prettamente di finzione mentre il mio subisce il fascino del documentario. La realtà ha un forte impatto sul mio cinema, il vissuto quotidiano soprattutto, ha un ruolo chiaro e limpido. Ciò che vorrei fare è valorizzare, proteggere e scavare nel quotidiano, metterne in risalto l'emozione.

Guardando il film mi è venuto in mente L'albero degli zoccoli *di Ermanno Olmi, la stessa limpida sacralità del quotidiano ...*

TS. Forse perché Olmi è uno dei miei punti di riferimento. Pensiamo a *Il posto*, un capolavoro di semplicità, narrare la storia di un ragazzo che giunge in città in cerca di lavoro, ovvero una delle cose più antipoetiche in assoluto, ma raccontata con una poetica della delicatezza unica. È quello che cerco e ambisco di fare anche io. Amo molto anche registi affini a Olmi, Abbas Kiarostami e Andrej Tarkovskij, due autori in cui prevale una forte spiritualità.

A proposito di spiritualità, lei è religioso?

TS. Più che religioso, avverto e vivo una forte spiritualità e cerco di riversala in ciò che faccio.

Come è stato accolto il film da critica e pubblico?

TS. Il film è stato presentato e premiato al Festival di Venezia, al Festival de L'Avana, un festival storico, e in eventi e rassegne di tutto il mondo, arrivando a essere premiato anche dal pubblico del New Zeeland Film Festival, arrivando agli antipodi rispetto all'Italia e Cuba. Volevo che il film fosse leggibile da tutti, che non respingesse, e il fatto che sia andato bene sia in città che in provincia, sia in paesi occidentali che non, mi ha reso felice, confermando il mio auspicio iniziale. La mia ambizione è proporre un cinema di qualità, certo autoriale e sfidante, ma che cerchi di abbracciare un pubblico comunque ampio. Come diceva Werner Herzog, *il cinema è l'arte degli illetterati*, e anche per questo credo che si debba ambire a un'universalità che prescinda da formazione, classe sociale o cultura, ma che si basi sull'empatia e soprattutto sull'umanità del pubblico.

Una grande aspirazione. Dove credi sia diretto il tuo cinema?

TS. Verso l'Universale fuori dal Tempo. La mia ricerca cinematografica parte dai luoghi, anzi, il Luogo è il primo e imprescindibile personaggio, e arriva poi a trattare invece i personaggi come panorami. In conclusione direi però che la direzione ultima verso cui proverò a dirigere il mio cinema rimarrà sempre e comunque l'umanità.

Ignazio Gori

Megalopolis di Francis Ford Coppola, Usa, 2024

In questa analisi del film di Coppola ci si sofferma sui suoi tanti motivi interni, dalle varianti del potere, alla sue forme rappresentative, dall'architettura come manifestazione dell'Io fino ai conflitti di classe nelle città, sintesi e metafora della più vasta organizzazione sociale e statale. E si allarga a parallelismi con altri film dello stesso Coppola, in primis *Apocalypse Now*, e di altri autori, da *Metropolis* di Lang a *Quarto potere* di Welles, dal *Satyricon* di Fellini a *2001:Odissea nello spazio*, fino a *Blade Runner* di Ridley Scott

Danilo Amione

Capolavoro annunciato e confermato per molti, flop critico per altri, e con incassi deficitari al botteghino, l'ultimo film di Francis Ford Coppola è un'opera sicuramente composita, sinfonica nella sua imponente teatralità ed ammaliante nella sua articolata struttura formale e contenutistica. Certamente, molto di questo film si farà ricordare come il testamento spirituale di un grande artista che ha contribuito a cambiare i connotati al cinema del suo paese, e non solo, attraverso quella grande avventura, di cui fu uno dei capostipiti, chiamata New Hollywood. Se è vero che il ritmo è incerto, e che lo stile sembra non essere uniforme in tutte le due ore e venti minuti della sua durata, è indubbio che quella di Coppola è un'opera che va analizzata fino in fondo, tanto è ricca di rimandi, ingrandimenti, metafore, visioni ragionate e oniriche della realtà presente e a venire. Siamo in un futuro imprecisato, in una città dal nome sinteticamente significativo, New Rome, e con protagonisti personaggi a cavallo tra la Storia e il Mito, già nei loro stessi nomi: Cesare Catalina, architetto dalle ambizioni rigenerative, progettista di una città-civiltà del futuro, Megalopolis, anche grazie all'aiuto di un materiale che sembrerebbe miracoloso, il Megalon, il sindaco di New Rome, Franklyn Cicerone, il magnate Hamilton Crasso III, e Julia, figlia di Cicerone e innamorata dell'idealista Catalina. L'analisi critica di *Megalopolis* non può che passare attraverso la lente di ingrandimento dell'*Ulisse* di James Joyce, attraverso un incessante confronto tra due opere che esplorano la complessità della condizione umana, la modernità e la città come spazio simbolico della realtà manipolata dall'uomo. *Ulisse* è famoso per la sua narrazione in tempo reale, seguendo il suo protagonista, Leopold Bloom, durante una giornata a Dublino. La sua struttura è labirintica e si avvale di una varietà di stili narrativi. Allo stesso modo, *Megalopolis* cerca di catturare la vita urbana in una metropoli contemporanea, ma si distacca dal tempo lineare, esplorando le interconnessioni tra personaggi e temi. In *Ulisse*, Joyce indaga l'identità attraverso la memoria e la quotidianità. Ogni personaggio vive un'esperienza personale che si intreccia con quella collettiva della città. *Megalopolis*, pur avendo una trama differente, si occupa di temi simili, esplorando come le vite individuali siano influenzate dall'ambiente urbano, sempre nella sua accezione simbolica, e dalle sue complessità, compresa la ricerca di un significato in un contesto caotico. Dublino è un personaggio a sé stante in *Ulisse*, con le sue strade, i suoi luoghi e le sue atmosfere. Parimenti, *Megalopolis* si propone di riflettere le tensioni e le contraddizioni delle grandi città moderne. Entrambi i lavori usano il paesaggio urbano come un mezzo per esplorare le aspirazioni e le frustrazioni dei loro protagonisti. Joyce offre una visione della vita come un continuo fluire di esperienze e scelte. Coppola, attraverso *Megalopolis*, si confronta con l'idea di utopia e distopia, interrogandosi sul futuro della città-mondo e delle relazioni umane in un contesto di crisi. Entrambi gli autori, dunque, pongono interrogativi, senza soluzioni, sulla natura dell'esistenza e sulle possibilità di redenzione in un mondo segnato dall'alienazione. L'analisi di *Megalopolis* attraverso *Ulisse* di Joyce rivela, così, una riflessione profonda sulla vita moderna, l'identità e le sfide dell'umanità contemporanea. Tutte e due le opere, pur appartenendo a epoche e contesti diversi, esplorano in modo incisivo le complessità della condizione umana all'interno di spazi urbani, metafore di civiltà in decadenza ed in divenire, invitando il pubblico a riflettere sulla propria esistenza e sulle interconnessioni che ci definiscono. L'opera dell'autore statunitense, parallelamente all'ispirazione joyciana, si muove in forte parallelismo ambientale e contenutistico con l'Impero Romano, nella sua fase di decadenza, disvelando interessanti similitudini e differenze. Nelle città romane, la stratificazione sociale era evidente, con una netta divisione tra patrizi e plebei. Nelle megalopoli contemporanee, sebbene ci sia una maggiore mobilità sociale, le disuguaglianze economiche e le differenze di accesso ai servizi rimangono problematiche. L'Impero Romano è famoso per la sua rete di strade, acquedotti ed edifici pubblici. Queste infrastrutture hanno sostenuto non solo la mobilità, ma anche la coesione sociale. Le megalopoli moderne, pur avendo infrastrutture avanzate, affrontano sfide come il sovraffollamento e il degrado urbano, anche attraverso la tecnologia digitale. L'Impero romano era un crogiolo di culture, e le città riflettevano questa diversità. Le megalopoli contemporanee sono simili, spesso essendo centri di immigrazione e scambio culturale. Tuttavia, la gestione di soggetti plurali può presentare sfide, come il rischio di conflitti sociali. Mentre le città romane avevano un forte senso di identità legato alla cittadinanza, nelle megalopoli moderne l'identità è più fluida e può essere influenzata da fattori globali, economici e tecnologici. L'amministrazione delle città romane era centralizzata e controllata, mentre le megalopoli moderne spesso richiedono una governance multilivello per affrontare le complesse sfide urbane. L'analisi critica di *Megalopolis*, in connessione con le vicende dell'Impero Romano, mette in luce continuità e cambiamenti rispetto ad una realtà in divenire. Sebbene le sfide urbane siano mutate,

segue a pag. successiva

Francis Ford Coppola (1939)

segue da pag. precedente

molte questioni fondamentali relative all'organizzazione sociale, all'identità culturale e alla sostenibilità rimangono rilevanti. Studiare queste dinamiche ci offre una comprensione più profonda delle città contemporanee e delle loro origini storiche. *Megalopolis* mette, così, in relazione il concetto di tempo nelle dinamiche della vita urbana e nelle ambizioni umane, presentando allo spettatore diverse sfaccettature su un tema ineludibile, che si muove di pari passo con il senso stesso dell'evoluzione storica. Il film gioca con l'idea del tempo lineare, rappresentando gli eventi in una sequenza che riflette le ambizioni e le cadute dei personaggi. Tuttavia, ci sono anche elementi che suggeriscono un tempo ciclico, in cui le sfide e i conflitti sembrano ripetersi, indicando un succedersi di vita e morte, progresso e regressione. I personaggi vivono esperienze temporali diverse. Mentre alcuni cercano il progresso personale e il successo, altri sono bloccati in una dimensione temporale più pesante, segnata da traumi e fallimenti. Questo contrasto sottolinea come le aspirazioni individuali possano entrare in conflitto con le dinamiche sociali e storiche. La percezione del tempo è influenzata dalle tecnologie e dalle innovazioni presenti nel film. Ed il protagonista, Cesare Catalina, più di una volta invocherà il tempo con l'obiettivo di fermarlo. L'urbanizzazione e il progresso tecnologico possono far sentire i personaggi sia più connessi che isolati, creando una sensazione di accelerazione del tempo e della vita, ma anche di una perdita di connessione con il presente. In questo modo, l'uso di flashback nel film serve a sottolineare l'importanza della memoria e del passato nella formazione dell'identità dei personaggi. Questi ricordi non solo influenzano le loro decisioni, ma anche la loro percezione del futuro, suggerendo che il passato non è mai davvero lontano. *Megalopolis* esplora l'idea di un futuro utopico, ma anche le difficoltà nel raggiungerlo. La costruzione di una nuova città e la lotta per una società migliore pongono interrogativi sul costo del progresso e sul tempo necessario per realizzarlo. In sintesi, *Megalopolis* affronta il concetto di tempo in modo plurale, riflettendo su come il passato, il presente e il futuro siano interconnessi e influenzino le esperienze umane e sociali. La visione di Coppola suggerisce che il tempo non è solo una linea retta, ma un intreccio complesso di esperienze e aspirazioni. La sua analisi della megalopoli in relazione al film *Quarto potere* di Orson Welles offre spunti interessanti sulla rappresentazione del potere e della società. *Quarto potere* esplora la vita di Charles Foster Kane, un magnate dei media, e mette in luce come la sua ascesa e caduta siano influenzate dalla città e dall'ambiente che lo circondano. La megalopoli rappresenta un ambiente complesso e caotico, simbolo del potere e della corruzione. In *Quarto potere*, la città di New York è il palcoscenico in cui si svolge la vita di Kane, riflettendo le dinamiche sociali e politiche dell'epoca. Kane utilizza il suo giornale per plasmare l'opinione pubblica, evidenziando

"Quarto potere" (1941) di Orson Welles

il ruolo dei media nella megalopoli. Nonostante la sua ricchezza e potere, Kane è profondamente solo e alienato. La megalopoli, con le sue contraddizioni, diventa un luogo di isolamento. Questo aspetto è particolarmente evidente nei momenti in cui Kane si confronta con la sua vita personale e le sue relazioni fallite. La rappresentazione della megalopoli nel film di Coppola riflette il ciclo di crescita e decadenza di una civiltà. La megalopoli diventa, quindi, un simbolo di opportunità e di emarginazione, in un costante equilibrio tra aspirazione e realtà. In *Megalopolis* il concetto della materia, espresso dal Megalon, è un elemento centrale che riflette le ambizioni e le sfide dell'umanità nel contesto di una megacittà futuristica. La materia stessa simboleggia la ricerca di una nuova forma di energia e il desiderio di superare i limiti della tecnologia attuale. Il suo significato può essere interpretato in diversi modi: da un lato, rappresenta la speranza di un futuro migliore e più sostenibile, mentre dall'altro può essere visto come una metafora dei pericoli dell'avidità e della ricerca di potere, che possono portare a conseguenze catastrofiche. La materia Megalon, quindi, diventa un simbolo delle tensioni tra progresso e responsabilità etica, ponendo domande su cosa significhi veramente costruire una società ideale. Questo conflitto tra aspirazioni e realtà è uno dei temi principali del film, riflettendo un progetto ambizioso e complesso che si sofferma sul concetto di città e sulla sua condizione umana. Per questo, Coppola inserisce anche il tema del *cinema nel cinema*, che emerge in modo significativo e persino pervasivo, esplorando egli la costruzione di una metropoli utopica parallelamente alla creazione della sua opera cinematografica. In questo contesto, il *cinema nel cinema* può manifestarsi attraverso la metafora della creazione artistica e del processo di filmmaking. Coppola, con il suo stile caratteristico, utilizza la narrazione per riflettere sulle sfide e le aspirazioni che accompagnano non solo la costruzione fisica di una città, ma anche quella di un'opera d'arte. La coincidenza metafilmica tra l'interruzione della pellicola e quella della realtà è esemplare di questa modalità di messinscena. Le dinamiche tra i personaggi possono richiamare i rapporti tra i vari membri di una troupe cinematografica, evidenziando le tensioni, le collaborazioni e le visioni divergenti che caratterizzano la creazione di un film. Inoltre, l'idea di una società che si evolve e si trasforma si ricollega alla capacità del cinema di documentare e riflettere sulla realtà. L'analisi di *Megalopolis* ci conduce, inevitabilmente alla vicenda di Sodoma e Gomorra, offrendo spunti interessanti sul tema della moralità, della decadenza e della rinascita urbana. *Megalopolis* è un'opera che esplora l'idea di una metropoli utopica, affronta la tensione tra progresso e moralità. Le dinamiche sociali e le relazioni tra i personaggi riflettono una lotta interna tra l'idealismo e la corruzione, un tema che riecheggia le storie delle due città bibliche, simbolo di eccessi e immoralità. Entrambe le narrazioni trattano di città in cui l'eccesso e la mancanza di valori portano ad una crisi. In *Megalopolis*, la ricerca di un ideale utopico si scontra con la realtà della corruzione e del disincanto. Mentre Sodoma e Gomorra sono distrutte come punizione per la loro immoralità, *Megalopolis* cerca una via per la rinascita attraverso la ricostruzione dei valori. La questione della redenzione e della possibilità di un nuovo inizio è centrale in entrambe le storie. La lotta tra idealismo e pragmatismo in *Megalopolis* richiama la dicotomia presente nelle storie bibliche. Entrambi i racconti offrono una riflessione profonda sulla condizione umana e sulle scelte che plasmano le nostre comunità. *Megalopolis* offre una visione complessa e ambiziosa della città come metafora del mondo. La città è un crogiolo di culture, idee e conflitti. In *Megalopolis*, i personaggi si trovano a confrontarsi con le divisioni sociali, le disuguaglianze e le tensioni etniche. Questi elementi riflettono le sfide globali, dove le grandi metropoli diventano microcosmi delle crisi del mondo intero, mettendo in luce l'ineguaglianza economica e la lotta per il potere. Coppola gioca con l'idea di una città ideale

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

in contrapposizione alla realtà distopica. La ricerca di una vita migliore e di un futuro sostenibile è presente, ma è costantemente ostacolata da forze distruttrici, che possono rappresentare sia l'avidità umana che la corruzione del potere. Questo dualismo evidenzia la fragilità dei sogni utopici e la complessità della natura umana. Le architetture che popolano *Megalopolis* sono emblematiche e cariche di significato proprio come derivazione di tutto ciò. Strutture imponenti possono rappresentare potere e controllo, mentre spazi trascurati riflettono l'abbandono e la perdita di speranza. Questi elementi visivi sono utilizzati per esplorare la relazione tra spazio, identità e condizione umana. Anche la presenza della tecnologia è nel film di Coppola pervasiva e ambivalente. Sebbene possa migliorare la vita urbana, porta anche alla disumanizzazione e alla dipendenza. Il film invita a riflettere su come la tecnologia modelli non solo le città, ma anche i rapporti interpersonali e la nostra stessa essenza. *Megalopolis* si configura come un affresco della città moderna, dove la metropoli diventa una lente attraverso cui esaminare le dinamiche globali. Attraverso la sua narrazione e la sua estetica visiva (non può non ritornare in mente, qua e là, il suo meraviglioso *Un sogno lungo un giorno*, 1981), Coppola ci invita a considerare non solo ciò che rende una città vivibile, ma anche le sfide universali che affrontiamo come società. La città, quindi, emerge come un palcoscenico dove si recitano le speranze e le paure dell'umanità. Il riferimento di Coppola al *Satyricon* di Petronio Arbitro (e di Federico Fellini) offre spunti di riflessione sulla decadenza della società e sul contrasto tra civiltà e barbarie. Il *Satyricon* esplora temi di eccesso, desiderio e la natura effimera della vita, elementi che risuonano con le dinamiche del mondo contemporaneo rappresentato nel film. Il regista utilizza queste allusioni per mettere in luce le contraddizioni e le sfide della modernità, esaminando il potere, l'arte e la moralità in un contesto di crisi. Inoltre, la struttura episodica del *Satyricon* riflette la frammentazione e la complessità delle relazioni umane nella società moderna, suggerendo che la ricerca di significato è spesso segnata da conflitti e caos. Tutto ciò porta *Megalopolis* ad essere interpretato come una potente metafora del crollo dell'Impero americano (e, dunque, dell'Occidente tutto), esplorando temi di decadimento, ambizione e fragilità delle grandi civiltà. La città che Coppola immagina rappresenta un sogno di grandezza e innovazione, simile all'ideale americano di progresso e successo. Tuttavia, l'architettura imponente e futuristica contrasta con il caos e la disgregazione sociale che si osservano nei suoi interni. Questa dualità riflette le tensioni dell'America contemporanea, dove le ambizioni elevate spesso si scontrano con la realtà del degrado urbano e delle divisioni sociali. I personaggi, spinti da desideri egoistici e da una ricerca di potere, incarnano l'individualismo sfrenato che caratterizza la cultura americana. Questo può essere visto come una critica al materialismo e alla perdita di valori comuni, suggerendo che la corsa al successo personale può portare alla rovina

"Un sogno lungo un giorno" (1982) di Francis Ford Coppola

"Apocalypse Now" (1979) di Francis Ford Coppola

"Satyricon" (1969) di Federico Fellini

segue a pag. successiva

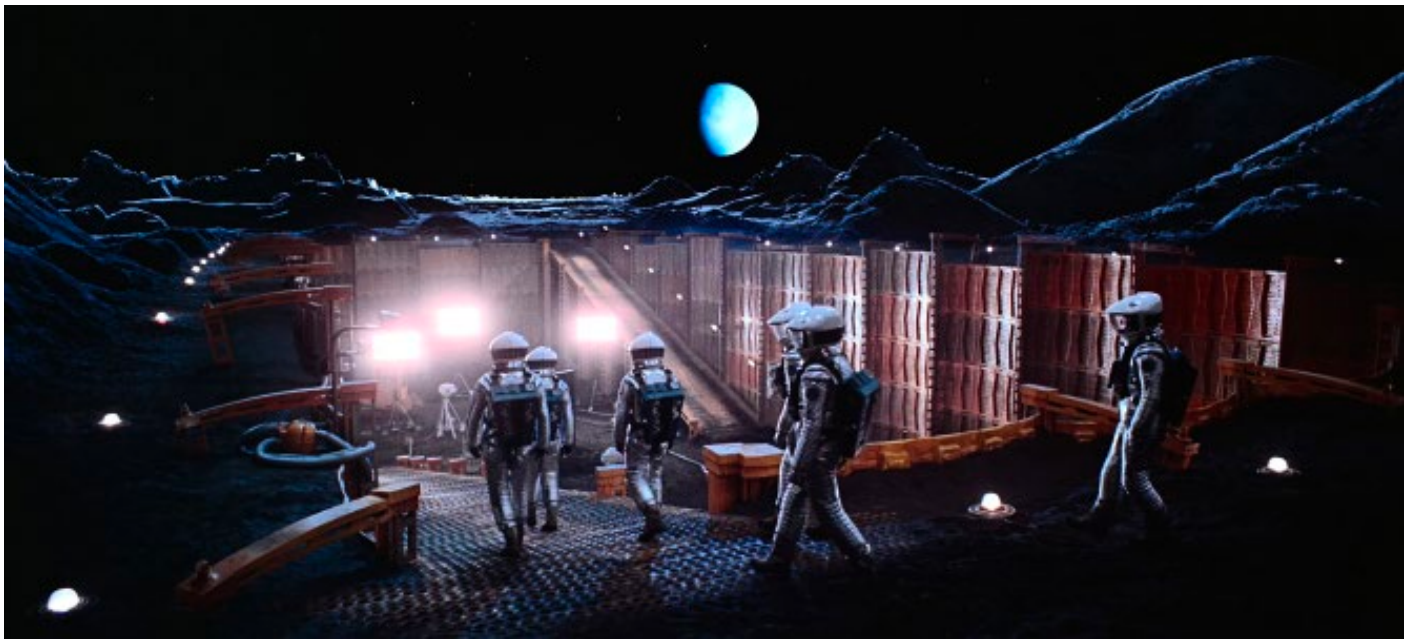
segue da pag. precedente

collettiva. La rappresentazione di conflitti interni ed esterni all'interno della città simboleggia le tensioni politiche e sociali che affliggono le società avanzate. Le divisioni tra classi sociali, le lotte di potere e le crisi ecologiche richiamano alla mente le attuali problematiche occidentali, dall'ineguaglianza economica alla polarizzazione politica. Infine, l'ambientazione del film, segnata da elementi di distopia, riflette una visione pessimistica del futuro. Questo può essere interpretato come una metafora del timore di un declino irreversibile dell'umanità, suggerendo che senza un cambiamento radicale, le cicatrici della decadenza potrebbero rimanere indelebili. In sintesi, *Megalopolis* offre uno spunto per riflettere sul destino che ci attende, attraverso una narrazione complessa, invitando a considerare come le aspirazioni di grandezza possano, se non accompagnate da una consapevolezza collettiva e da un'etica condivisa, portare al crollo di una intera civiltà. Ed in questo senso, non è un caso che *Apocalypse Now*, 1979, e *Megalopolis*, i due kolossal di Francis Ford Coppola, pur essendo opere completamente diverse, condividano alcuni temi e paralleli significativi. *Apocalypse Now*, attraverso il viaggio del protagonista, il capitano Willard, è anche un percorso di scoperta di sé, in cui ci si confronta con la propria moralità e le conseguenze delle sue azioni. *Megalopolis* si concentra sull'identità collettiva e individuale in una società in crisi, esaminando come le persone si rapportano tra loro e con l'ambiente che le circonda. *Apocalypse Now* mette in discussione l'autorità e il potere, rappresentati da figure come Kurtz, che incarnano l'inefficienza e la corruzione del potere militare. *Megalopolis* analizza il potere urbano e politico, mostrando come le istituzioni possano fallire nel risolvere i problemi sociali e come i leader possano essere complici nel mantenere lo status quo. Entrambi i film utilizzano una forte estetica visiva per trasmettere le loro idee. *Apocalypse Now* è noto

"Blade Runner" (1982) di Ridley Scott

per la sua fotografia intensa e i simbolismi legati alla guerra, mentre *Megalopolis* esplora la bellezza e la decadenza della vita urbana attraverso la sua scenografia, quella realizzata e quella anelata. In *Apocalypse Now* la giungla vietnamita, la natura, diventa un personaggio a sé stante, riflettendo il deterioramento mentale dei protagonisti. In *Megalopolis* l'ambiente urbano rappresenta il conflitto interno dei personaggi, simbolizzando la perdita di valori e la disperazione. Questi parallelismi offrono un'interessante riflessione sulle preoccupazioni di Coppola riguardo alla condizione umana in contesti di crisi sociale. *Megalopolis* presenta un finale complesso e aperto, che invita a riflessioni su speranza e disillusione. La speranza si manifesta attraverso il desiderio di costruire una società migliore, nonostante le difficoltà e i conflitti che i personaggi devono affrontare. La visione utopica di una nuova Megalopoli, in cui la tecnologia e l'umanità possono coesistere, rappresenta un barlume di ottimismo. Tuttavia, questo ideale è contrastato dalla realtà delle lotte personali e sociali, suggerendo che il percorso verso una società finalmente giusta è irto di ostacoli. Tutto ciò può anche essere visto come un riflesso della fragilità dei sogni umani e delle sfide inevitabili. La tensione tra il potere e la responsabilità, insieme alle scelte morali dei protagonisti, contribuisce ad una conclusione ambivalente: da un lato, c'è la speranza di un futuro migliore, dall'altro, la consapevolezza che i cambiamenti richiedono sacrifici e che la strada per raggiungerli è complessa e incerta. L'ultima inquadratura di *Megalopolis*, con il primo piano del neonato figlio di Cesare e Julia ripreso dentro un simbolico cerchio, che potrebbe chiudersi completamente oppure aprirsi del tutto fino a scomparire, lascia lo spettatore con una mescolanza di speranza e realismo, invitando a riflettere sulla capacità umana di sognare e al contempo affrontare le sfide del mondo. Non sfuggirà agli occhi più attenti anche la relazione tra *Megalopolis* e il capolavoro di Stanley Kubrick *2001: Odissea nello spazio*, realizzato nel 1968, data fatidica della Storia contemporanea. In entrambe le opere, l'approdo finale alla Metastoria offre spunti interessanti riguardo a tematiche come la tecnologia e l'utopia. Entrambi i film esplorano il rapporto tra l'umanità e la tecnologia. In *2001*, la tecnologia è rappresentata da HAL 9000, un'intelligenza artificiale che solleva interrogativi etici e filosofici sul controllo del potere e l'umanità. *Megalopolis*, al contrario, si concentra su una visione più utopica e distopica delle città moderne, mettendo in discussione come l'architettura e la tecnologia possano influenzare la società. La direzione artistica di Kubrick in *2001* è iconica per il suo uso di immagini

segue a pag. successiva



"2001: Odissea nello spazio" (1968) di Stanley Kubrick

segue da pag. precedente

astratte e una narrazione visiva che invita alla riflessione. *Megalopolis*, pur essendo diverso nel suo approccio visivo, si impegna a rappresentare visivamente le ambizioni umane attraverso la sua architettura e il design futurista. Entrambi i film affrontano questioni esistenziali. *2001* esplora l'evoluzione dell'umanità e il nostro posto nell'universo, mentre *Megalopolis* sembra affrontare la questione di come la società possa costruire un futuro ideale, o se questo sia realmente possibile. *2001* è noto per il suo ritmo lento e contemplativo, spesso lasciando il pubblico a riflettere. *Megalopolis* ha un approccio più diretto, con una trama che mira a coinvolgere emotivamente gli spettatori. Mentre *2001* presenta una visione ambivalente della tecnologia, *Megalopolis* sembra chiedersi come la tecnologia possa essere utilizzata per migliorare la società, sebbene ciò possa portare a conflitti e tensioni. E' curioso come l'uno e l'altro film ne evochino un terzo, *Blade runner*, di Ridley Scott, 1982, nel quale l'androide morente, nel commovente finale sotto la pioggia, sembra ammonire tutti noi sui rischi di una tecnologia votata ad una disumanizzazione oramai inevitabile. Anche il cinema muto fa capolino, prepotentemente, nel film di Coppola, caratterizzato da una forte enfasi sulla comunicazione visiva, sulla mimica e sulla scenografia. Inoltre, il film, nell'affrontare temi di grande impatto sociale e urbano, riflettendo su città e civiltà, riproduce dinamiche simili alle narrazioni di alcuni film del passato che esploravano, per la prima volta, le questioni sociali attraverso immagini potenti e simboliche. Ad esempio, il rapporto tra *Metropolis* di Fritz Lang, 1927, e *Megalopolis* può essere analizzato attraverso diversi aspetti, tra cui la visione della società, l'architettura, e il ruolo della tecnologia. *Metropolis* rappresenta una società futuristica divisa in due classi: i potenti che vivono in alto e i lavoratori che operano nel sottosuolo. Lang esplora la lotta di classe, la disumanizzazione e la necessità di un messaggero (Maria) che unisca i due mondi. *Megalopolis* si concentra su una città utopica che cerca di risolvere i problemi contemporanei attraverso un'architettura radicale e un'ideale di comunità. Le sue idee riflettono una critica alla società moderna e alla megalopoli contemporanea. La rappresentazione architettonica in *Metropolis* è iconica, con le sue immense strutture e il design espressionista che simbolizza il potere e la tecnologia. In *Megalopolis*, Coppola immagina una città che non sia solo uno sfondo, ma un'entità viva, una sorta di risposta al caos urbano moderno, enfatizzando l'armonia tra uomo e architettura. In *Metropolis*, la tecnologia è sia un elemento di oppressione che di emancipazione. La macchina è simbolo di sfruttamento, ma anche di possibile redenzione. Coppola, nel suo film, immagina un uso della tecnologia al servizio della comunità, un tentativo di riconciliare l'umanità con il progresso. Entrambi i film affrontano, dunque, le conseguenze della modernità e della tecnologia, ma con approcci diversi. Lang si

"Metropolis" (1927) di Fritz Lang

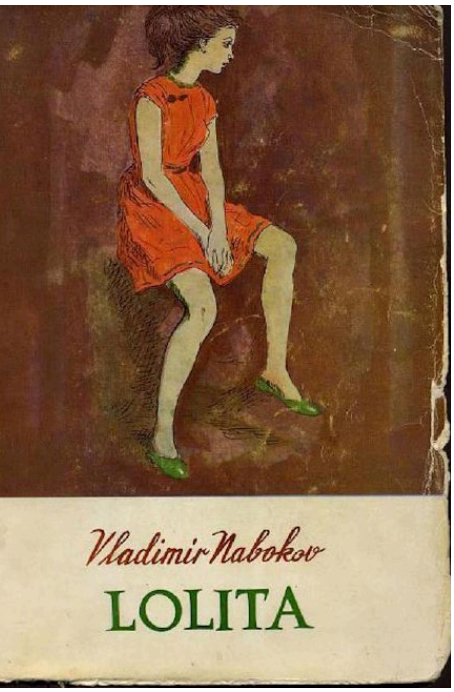
concentra su una critica della società industriale, mentre Coppola offre una visione di speranza e possibilità di cambiamento. In questo senso, *Metropolis* e *Megalopolis* dialogano tra loro, riflettendo le paure e le aspirazioni della loro epoca. *Megalopolis* offre spunti interessanti anche per l'analisi del concetto di Capitale, sia in senso economico che culturale. La visione di una metropoli futuristica mette in evidenza le dinamiche del Capitale urbano, con la costruzione di infrastrutture che rispecchiano le ambizioni e le tensioni della società moderna. La città diventa un simbolo della crescita economica, ma anche delle disuguaglianze sociali. Così il film esplicita il rapporto tra Capitale e Potere. Chi controlla le risorse finanziarie ha anche la capacità di influenzare le decisioni politiche e sociali. Le lotte tra diversi gruppi di potere sono centrali nella narrazione. La ricerca di una utopia urbana riflette la tensione tra idealismo e realismo, evidenziando come le aspirazioni culturali possano influenzare le strutture del Capitale, in una sfida alle teorie marxiane delle strutture e sovrastrutture davvero interessante. La rappresentazione della città come un'entità complessa mette in luce le identità culturali e le dinamiche di comunità. Il Capitale culturale diventa fondamentale nel determinare le relazioni tra individui e il loro ambiente urbano. La tensione tra aspirazioni utopiche culturali e realtà socioeconomiche crea un palcoscenico ricco di conflitti e riflessioni, rendendo il film un'opera che invita a riflettere sulle implicazioni sempre più complesse e variabili, legate alla costruzione della società. Coppola finisce, dunque, per regalarci un affresco di inizio millennio, rendendo l'immagine protagonista assoluta, consapevole che solo un messaggio iconico potrà reggere l'urto del tempo. Un po' come nel cinema di Antonioni, lo sguardo sul mondo dell'autore de *La conversazione* è destinato a lasciare un modello, un paradigma cui affidarsi per l'analisi delle epoche che verranno.

Danilo Amione

Lolita. Lo scandalo di un romanzo che non ha nulla di scandaloso

Fabio Massimo Penna

Lolita (1955) di Vladimir Nabokov, che si tratti dell'opera letteraria o di una delle due traduzioni cinematografiche (la prima e più famosa è quella di Stanley Kubrick del 1962 mentre nel 1997 è Adrian Lyne a portare il romanzo sul grande schermo), mantiene, a sessantanove anni dalla sua pubblicazione, un' aura di opera scandalosa, immorale, maledetta. Basta fare un giro su youtube per rendersi conto di come molti influencer di ambito letterario, avvezzi alle oscenità della nostra epoca, abbiano problemi nell'affrontare serenamente un discorso sul capolavoro del grande scrittore russo. La stessa pubblicazione del romanzo era stata all'epoca assai travagliata e Nabokov aveva ricevuto il rifiuto di quattro case editrici di New York, prima che una recensione positiva sul Times non sdoganasse l'opera. Lo stesso Kubrick, a causa di problemi con organizzazioni come la Legion of Decency, aveva dovuto apportare cambiamenti che alterarono non poco la direzione essenziale del libro. Eppure a un attento esame né i lettori del romanzo né gli spettatori del film sembrano spinti a provare empatia nei confronti del pedofilo e malato Humbert Humbert. Nella prefazione, che Nabokov finge scritta da uno psicologo, veniamo informati che Humbert Humbert "era morto in carcere, di trombosi coronarica, il 16 novembre 1952, qualche giorno prima della data stabilita per il processo." (Vladimir Nabokov, *Lolita*, Adelphi edizioni, Milano, 1993). In seguito nella stessa prefazione si sottolinea che "come caso clinico Lolita diventerà senza dubbio un classico negli ambienti psichiatrici" (Vladimir Nabokov, op. cit.). Lo stesso Humbert Humbert, che è la voce narrante nonché autore (nella finzione letteraria) del romanzo, ci informa che quando ha cominciato a scrivere la sua opera si trovava "in osservazione nel reparto psicopatici" (Vladimir Nabokov, op. cit.) e nel prosieguo del romanzo ammette che se dovesse giudicarsi da solo non esiterebbe a condannarsi a trentacinque anni di carcere per stupro. Da queste note sembra evidente come Nabokov non mostri alcuna reticenza nell'informare il lettore dei problemi mentali del pedofilo Humbert Humbert e nel condannarne i comportamenti deviati. Lo stesso personaggio nella pellicola di Kubrick appare talmente ridicolo e grottesco, nella sua insana passione per Lolita, da non poter indurre in nessuno spettatore normale un processo di identificazione. La perversa ossessione di Humbert per le ninfette spinge l'uomo alla follia, all'omicidio, al carcere. Dunque la pedofilia spinge il protagonista all'inferno, la sua sessualità deviata viene punita dalla società. Tutto sembrano queste opere fuorché un'esaltazione della pedofilia. Anzi, il lettore e lo spettatore vengono spinti a riflettere sulle conseguenze nefaste di tali comportamenti aberranti. Nè si può provare alcuna simpatia per l'altro pedofilo (o presunto tale) dell'opera, Claire Quilty, un debosciato, un vacuo e triste single che non esita ad affermare "sono praticamente impotente, per dire la melanconica verità" (Vladimir Nabokov, op. cit.) Anche il destino di Quilty è tragico: finirà la propria parabola esistenziale crivellato dai colpi della pistola di Humbert Humbert. La povera Lolita, nonostante la sua esistenza sia stata distrutta dalle smanie sessuali dei due pedofili, riuscirà alla fine a ricostruirsi una vita insieme a un bravo ragazzo e diventare madre di un bambino. A sostegno della infondatezza delle accuse di oscenità rivolte al film basta ricordare come parte della critica sia rimasta perplessa di fronte a una pellicola che, pur trattando di un'ossessione sessuale, si riveli completamente priva di scene erotiche. Nel romanzo di Nabokov centrale è il tema dell'ossessione che conduce alla pazzia. Prima che in *Lolita*, lo scrittore russo aveva trattato l'argomento ne *La difesa di Luzin* (1929) in cui la fissazione del protagonista per il gioco degli scacchi lo porterà alla follia. In generale, i personaggi nabokoviani pagano sempre le proprie passioni con la rovina. Dopo aver ridimensionato la portata delle accuse di oscenità rivolte da critica e pubblico al romanzo, vale la pena mettere in risalto le qualità eccezionali di *Lolita*. In primo luogo occorre sottolineare come Nabokov sia un autentico maestro nei giochi di parole, che sono disseminati in tutto il romanzo. L'omicidio di Claire Quilty, ucciso da Humbert Humbert nel finale dell'opera, diventa il Quilticidio (Quilty + omicidio) mentre la compagna di Quilty si chiama Vivian Darkbloom, nome che si rivela essere l'anagramma di Vladimir Nabokov. Lo stile della scrittura di Nabokov è quanto di più prezioso ed elegante si possa immaginare. Vale come esempio di tale qualità il famoso incipit dell'opera: "Lolita, luce della mia vita, fuoco dei miei lombi. Mio peccato, anima mia. Lo-li-ta: la punta della lingua compie un percorso di tre passi sul palato per battere, al terzo, contro i denti. Lo. Li. Ta. Era Lo, semplicemente Lo al mattino, ritta nel suo metro e quarantasette con un calzino solo. Era Lola in pantaloni. Era Dolly a scuola. Era Dolores sulla linea tratteggiata dei documenti. Ma tra le mie braccia era sempre Lolita." (Vladimir Nabokov, op.cit.) Una scrittura talmente elevata a livello estetico da poter essere paragonata a quella impareggiabile di Marcel Proust. Insomma, a livello formale Lolita aspira a un posto tra i grandi capolavori della letteratura. Per quanto riguarda il film di Kubrick, il regista newyorkese tenta di restituire la graffiante e raffinata ironia di Nabokov attraverso la recitazione degli attori come nel caso di James Mason che amplifica l'aspetto impacciato dello sgraziato Humbert Humbert: "una mimica recitativa che reca inscritta nel corpo una irrimediabile goffaggine: abiti troppo massicci, braccia sempre aderenti al busto, spesso ritratte quasi a difendersi come un bambino da un mondo esterno aggressivo e imprevedibile" (Ruggero Eugeni, *Invito al cinema di Kubrick*, Mursia editore, Milano, 1995). Il gioco di parole tipico dell'autore di Pietroburgo è riproposto da Kubrick nella scena dell'omicidio di Quilty, quando quest'ultimo alzandosi da un divano coperto da un lenzuolo usato a mo' di toga esclama "Sono Spartaco, liberami" riferendosi ironicamente al suo precedente film *Spartacus* (1960) per il quale il regista si era sentito "schiavo" di una sceneggiatura scritta da altri senza il suo intervento. Altrove Kubrick tenta di rendere visivamente l'ironia nabokoviana come nella scena della brandina ingovernabile nell'albergo dei cacciatori incantati.

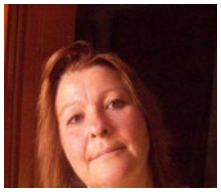


"Lolita" (1962) di Stanley Kubrick. Sceneggiatura di Vladimir Nabokov

Fabio Massimo Penna

Questi fantasmi dal teatro al cinema: il film nell'Italia di ieri e di oggi

Questi fantasmi (1954) di Eduardo De Filippo: Pasquale Lojacono va a vivere con la moglie in un grande appartamento di un antico palazzo di Napoli senza doverne pagare l'affitto, visto che in questo modo il proprietario cerca di sfatare la diceria che la casa sia infestata di fantasmi. Lojacono scambia per un fantasma anche Alfredo l'amante della moglie che comincia a lasciargli denaro e regali. Pasquale così rinnova l'appartamento e crea una pensione, disprezzato dalla moglie che lo crede deciso a non vedere la relazione che lei ha e che decide di lasciarlo. Il giorno della fuga Alfredo ascoltando le parole di Pasquale nascosto sul balcone in attesa di rivederlo, decide di rinunciare alla donna, lasciando del denaro per l'ultima volta


Maria Procino

È davvero un piccolo gioiello *Questi fantasmi*, presentato la sera del 31 ottobre al Teatro San Ferdinando di Napoli per ricordare i quarant'anni dalla scomparsa di Eduardo De Filippo. Un film ritrovato tra le varie pellicole conservate dagli eredi del drammaturgo partenopeo e che oggi sono depositate a Roma nella Cineteca nazionale-Centro sperimentale di cinematografia. L'idea di recuperarlo nacque qualche anno fa grazie alla caparbietà e alla professionalità mia e di Sergio Bruno responsabile dei restauri della Cineteca. La collaborazione tra Fondazione Eduardo De Filippo e Cineteca ha avuto come risultato la proiezione, voluta dal Teatro stabile di Napoli, dalla Fondazione e dalla Cineteca stessa.

Il 13 dicembre 1950 in una lettera indirizzata a Rodolfo De Angelis, Guido Argeri amministratore di Eduardo, scrive che Giuseppe Marotta, Mario Soldati ed Eduardo stesso "stanno occupati dalla mattina alla sera per i fantasmi".

La sceneggiatura infatti viene elaborata dai tre che progettano l'inizio delle riprese per metà gennaio 1951. I tempi però si allungano: Eduardo è impegnato nei lavori al San Ferdinando, il teatro settecentesco semidistrutto dalla guerra che lui ha comprato nel 1948, con l'idea di creare un teatro moderno aperto a tutti e scuole per attori, per tecnici, per quadri amministrativi.

Cosa sta succedendo in quegli anni? Dopo la guerra viene avviata una vera e propria tendenza alla restaurazione; l'imponente sforzo propagandistico per diffondere l'americanismo e per appoggiare un governo moderato, si attua anche attraverso lo Psychological Warfare Branch l'organismo alleato, incaricato del controllo di stampa, radio, teatro e cinema e che non a caso occupa la sede dell'ex Ministero della cultura popolare. L'indicazione è di vigilare "attentamente che gli elementi italiani impiegati nella stampa e nelle radiodiffusioni fossero leali alla monarchia [...]. Riapparivano, con l'arrivo degli alleati, i settori moderati interpreti della maggioranza dei ceti medi urbani non ancora toccati dalla causa dell'antifascismo militante: gruppi cattolici, liberali, e socialdemocratici". (F. Monteleone, *Storia della RAI dagli Alleati alla DC 1944-1954*, 1980, p. 24). Del resto basta rivedere film come *Lucky Luciano* e *Salvatore Giuliano* di Francesco Rosi per comprendere il clima e le scelte. La ripresa è difficile, il malcontento generale provoca scioperi e occupazioni di fabbriche.

La Cassa per il mezzogiorno nata nel 1950, disattende le aspettative, il divario tra Nord e Sud si aggrava. Le speranze di una società diversa, il bisogno di rinnovamento, sono diventate illusioni "tutto un mondo creduto defunto e che invece rigurgitava a galla in una atmosfera di ibrida convivenza con i nuovi capi del regime democristiano". (*Confidenze di autori, attori e registi Franco Monicelli*, in «Il Ponte», a. XIII, n. 8-9, agosto-settembre 1957, pp. 259-267).

La seconda legislatura si apre con il ministero Pella dal 17 agosto 1953 al 12 gennaio 1954, dal 18 gennaio 1954 al 10 febbraio dello stesso anno, il primo ministero Fanfani. Dal 10 febbraio 1954 al 2 luglio 1955, Scelba. La diffusione della Coca Cola, il mito dei "liberatori" e i costumi americani che ben presto invadono la società italiana anche attraverso i film, contribuiscono a sedimentare nell'immaginario collettivo nuovi modelli di riferimento e nuove esigenze di consumo. A Napoli il governo di Achille Lauro tra il 1952 e il 1962 ha un impatto determinante e devastante: grazie alle collusioni politiche, il processo di speculazione edilizia avviato in questi anni deturperà per sempre e completamente il volto della città, annullando la possibilità di sviluppo di una coscienza urbana. Una vicenda che, ancora Rosi, narrerà magistralmente ne *Le mani sulla città*. Eduardo reduce dai successi di *Napoli milionaria*, di *Filumena Marturano* ecc., agli inizi degli anni Cinquanta ricostruisce un teatro: «Invece di farmi ville e yacht – scriverà– ho voluto ricostruire un celebre teatro distrutto dalla guerra, e per pagare questo "lusso" da molti anni i miei diritti d'autore sono bloccati a favore delle banche» (*Una lettera di Eduardo De Filippo al Ministro dello Spettacolo Tupini*, in «Paese Sera», 4 ottobre 1959). Il 20, 21 e 22 gennaio 1954 l'inaugurazione alla quale non partecipano le Istituzioni seppure invitate. Non avrà l'aiuto economico da nessuno e tutti i suoi diritti, anche quelli cinematografici, verranno ceduti alle banche. «In realtà questo è un monumento di tenacia, di fiducia nel teatro, di amore alla propria terra» (C. Trabucco, *Eduardo napoletano del mondo ha dato una casa a Pulcinella*, «L'Avvenire d'Italia», 24 gennaio 1954).

Nel 1953 la Sezione autonoma per il credito cinematografico della BNL aveva concesso ad Eduardo un prestito di quattro milioni di lire che, tra interessi vari, diventarono cinque milioni: li restituirà cedendo i diritti sul film *Napoli milionaria!* e il 50% dell'importo totale delle provvidenze governative maturate e maturande, come si legge in una scrittura tra BNL e De Filippo del 13 giugno.

Il 24 giugno 1954 viene costituita una nuova società "La San Ferdinando Film": tanti progetti e la possibilità di godere di un finanziamento di cinquanta milioni, all'interesse del 7,25% per reintegrare le spese sostenute per l'attivazione della sezione cinematografica del Teatro San Ferdinando. Il cinema lo affascina da decenni. Eduardo ha in mente un altro progetto: ottenere un terreno per creare a Napoli una nuova Cinecittà con teatri di posa, di doppiaggio. È cosciente che la cultura è anche crescita economica, un volano per la crescita occupazionale in anni così complessi.

La prima produzione è *Questi fantasmi*, film con il quale il drammaturgo napoletano porta al cinema una delle sue commedie di maggior successo.

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

Eduardo non si ferma è in tournée ma continua a concentrarsi sulla sceneggiatura così come fanno Marotta e Soldati. Marotta in una lettera lo informa: "caro Eduardo, eccoti il resto del primo tempo. C'è un *zeffunno* di roba come vedi, forse bisognerà più levare che mettere [...] E perché come sottotitolo del film non metterci: apparizioni raccapriccianti in tre tempi"?

E ancora da Milano gli scrive il 6 dicembre: "sto lavorando a quei ritocchi che mi dicesti di fare e arriverò, come d'accordo, all'episodio della stanza degli scheletri nel palazzo alla Sapienza. Spero che tu, con Soldati, abbia iniziato il lavoro non dal principio ma dell'episodio scheletri in avanti". Tornato a Napoli Eduardo individua la *location* in via Costantinopoli, una strada ricca di storia e di negozi di vecchi antiquari e librerie. Entra nella sede della Camera del lavoro, un edificio secentesco che conserva inalterato il suo fascino. Le scale sono di granito nero sbocconcellate e portano al primo piano, in un appartamento di ventiquattro stanze: lo spazio perfetto per dar vita alla vicenda tragicomica di Pasquale Lojacono. Parte degli esterni invece vuole girarli a Villa Lucia una villa patrizia del Vomero e nelle catacombe, alla Conocchia, a Mergellina e anche al San Ferdinando. Ma la rottura con Lauro è alle porte. Il sindaco della città, proprietario dell'edificio, chiede a Eduardo di comprare abbonamenti alla squadra di calcio del Napoli ma l'attore rifiuta questo ricatto. Lauro così si oppone al lavoro cinematografico: non vuole che un "comunista" giri un film in un suo appartamento e dà lo sfratto ai suoi inquilini, costringendo Clemente Maglietta, all'epoca segretario generale della Camera del lavoro, a chiedere a Eduardo di andare via. Così la pellicola viene girata, per gli interni, alla Titanus. Il film arriva nei cinema nel novembre del 1954; l'atmosfera resta molto teatrale ma si distacca dal testo drammatico e dalla sua messa in scena. Il protagonista non è interpretato da Eduardo: "In teatro la finzione scenica supera i particolari – dice Eduardo. – L'età, l'espressione della figura, possono non avere importanza. In cinema la cosa è diversa. Il personaggio dev'essere reale, vero, autentico" (G.B., *"Questi fantasmi" umanità di De Filippo*, «Gazzettino sera», 21 agosto 1954). Nella rielaborazione cinematografica il titolo perde il punto esclamativo finale; la scenografia offre la possibilità di espansione dello spazio: lo spettatore entra nel palazzo, nell'appartamento dove ritrova il *topos* del labirinto, mentre le stanze rappresentano il tracciato di una paura che da individuale diviene collettiva.

Eduardo De Filippo

Renato Rascel e Ugo D'Alessio

Renato Rascel e Eduardo De Filippo sul set di "Questi fantasmi"

Eduardo aveva proposto il ruolo a Renato Rascel, perché potesse creare sullo schermo un uomo che crede davvero nei fantasmi e si aggrappa a questa illusione, per non fare i conti con la sua disperazione, il suo fallimento personale. In realtà il fallimento è quello di una società riemersa dal dramma della guerra senza rinascere su basi nuove e che maciulla quasi subito le speranze. Per Eduardo, il Pasquale Lojacono cinematografico deve essere un uomo indifeso, illuso, timido, un uomo che dia anche fisicamente "la misura di come si possa essere sopraffatti": (G.B., *"Questi fantasmi" umanità di De Filippo*, cit.). Il film oggi, spiega Valerio Caprara nel dossier realizzato da Sergio Bruno e dal responsabile della comunicazione del CSC Mario Sesti "sembra tenuto in standby, ricco di scene madri non sempre controllate anche per l'invadenza delle musiche di Giovanni Militello e di gag variamente divertenti, ora frenato dal disagio di Renato Rascel nell'esprimere l'ambiguità del protagonista, ora incerto tra l'affondo grottesco, il disincanto piccolo borghese" (V. Caprara, *Eduardo e il rebus del cinema*, p. 8). La pellicola comunque offre agli spettatori, attori dotati allo stesso tempo di pathos tragico e vis comica che riescono a passare dal palcoscenico alla cinepresa con una disinvoltura unica: Franca Valeri nel ruolo che fu non a caso di Titina e poi in Tv di Regina Bianchi; lo stesso Rascel e soprattutto uno straordinario Ugo D'Alessio.

Oggi in Lojacono/Rascel riconosciamo quel popolo sconfitto nell'animo e da sempre sopraffatto dal potere; quel popolo che crede ancora nei cambiamenti radicali ma che non trova più la strada per agire, per fare sentire la sua voce. Pasquale ha fede, vuole credere in un mutamento dovuto non a sé stesso, non alle sue capacità di rinnovamento, ma ai fantasmi a cui si affida... ciò che lega questo Pasquale al Pasquale eduardiano più ambiguo è la deresponsabilizzazione, *leit motiv* delle opere di Eduardo De Filippo, fin dai tempi di Luca Cupiello.

Così come Luca in *Natale in casa Cupiello* si rifugia nel presepe per non affrontare la realtà e agire, Pasquale si consegna ai fantasmi, come noi nel nostro palazzo/mondo contemporaneo consegniamo ai social, ai cellulari, il nostro alibi più atroce: nascondendoci oltre le finestre, in un inutile tentativo di sentirci al sicuro, diventiamo testimoni passivi di violenze, di momenti tragici, senza intervenire. L'*aletheia* come svelamento che ritroveremo anche nella *Grande magia* e nelle *Voci di dentro*, trova la *veritas* come sbarramento, perchè parafrasando Ockham: *sola fide tenetur*. E Pasquale ha fede non fiducia. Nelle ultime sequenze in quella che pare una melopea finale, piegato a terra, nascosto dalla ringhiera, dall'inferriata del balcone, Pasquale è quella parte di noi con la quale, prima o poi, dobbiamo fare i conti: "il lavoro onesto è doloroso e non sempre si trova... senza denaro si diventa paurosi, timidi, con una timidezza cattiva"... Eduardo non compare nel film ma dà voce al professor Santanna, "l'anima utile", il dirimpettaio che a teatro è lo spettatore, quel mare che Eduardo proporrà nella *Grande Magia*. Anche nel film, Santanna siamo noi, e, più di Pasquale, siamo consapevoli che i fantasmi non esistono, consapevoli che ogni giorno siamo sempre più noi ... i fantasmi.

Maria Procino
storica, archivista conservatore, consulente storico artistica Fondazione Eduardo De Filippo

[Le lettere citate sono conservate nel Fondo Eduardo De Filippo, Archivio contemporaneo, Gabinetto Vieusseux, Firenze]

www.fondazionedefilippo.it

L'Eutanasia nel Cinema

Valeria Consoli

L'assegnazione del recente Leone d'Oro del Festival di Venezia al film *The Room next Door* di Pedro Almodovar ha riportato all'attenzione di un più vasto pubblico una tematica da sempre ritenuta un tabù, quanto meno un problema scottante, specie alla luce della morale cristiana e più specificamente di quella sostenuta dalla Chiesa cattolica. In realtà già nella Germania hitleriana il film *Io accuso*[1], le cui copie sono poi state totalmente distrutte, raccontano del brillante medico Thomas Heyt che, impietosito dalle sofferenze e dalle suppliche della moglie Hanna affetta da sclerosi multipla, è indotto da quest'ultima a somministrarle la dose letale di un farmaco, che la porta alla morte, venendo poi assolto in tribunale. In realtà, come del resto avevano palesato gli stessi rapporti stilati dalle autorità contestualmente alla programmazione del film nelle sale, obiettivo del regime hitleriano altro non era che la sinistra propaganda eugenetica di *Aktion T4*, volta a rispondere legalmente dell'uccisione dei malati incurabili. Malgrado la popolazione tedesca sembrasse positivamente volta all'accettazione passiva dei cosiddetti *Euthanasienfilm*, la Chiesa Cattolica, nella persona del Vescovo Clemens August Von Galen, manifestò la vera opposizione alla dittatura nazista riguardo all'argomento, che sarebbe – e non a caso – diventato insieme alla questione dell'aborto uno dei capisaldi della sua precettistica. E' pur vero che, sia pur continuando ad attenersi almeno nei suoi principi essenziali – la morale cristiana, il rispetto per l'esistenza umana e per il volere di Dio – la produzione filmica internazionale nel corso di questi ultimi anni tenda ad arrivare ad una sorta di 'snodo' esistenziale – un *touring point* nel corso del quale sia il protagonista principale della vicenda sia uno o più dei personaggi secondari prendano lentamente coscienza del problema, dando così vita non soltanto allo sviluppo dell'intreccio bensì talvolta anche a dei risvolti improbabili da parte dello spettatore. Un esempio è *Le invasioni barbariche*[2]. A dispetto del titolo, pur consono allo spiazzante contesto in cui il protagonista si trova ad agire, in un mondo di recente colpito non soltanto dal crollo delle Torri Gemelle di New York ma anche da tutta una serie di eventi spiacevoli e spiazzanti, che sanciscono dichiaratamente il crollo delle civiltà occidentali, Remy sceglie di morire anche e soprattutto per il motivo che la sua malattia ormai incurabile gli impedisce di vivere per tutte quelle cose, per cui valga la pena *vivere* (!). Per un uomo, che si è sempre circondato di amici e di belle donne, che ha bevuto i vini più raffinati e gustato i cibi più allettanti, in una società in cui il matrimonio è una semplice istituzione, la sanità è al crollo, la scelta della morte gli sembra la via più importante da seguire. Soltanto nel finale Remy riesce a ritrovare il senso della sua morte alla luce di quella critica interna alla morale cattolica, che fino a quel momento si è manifestata solo attraverso l'unica voce *contro*, vale a dire quella di Carole, l'infermiera che gli somministra la dose finale di eroina. Diversa è la situazione di *Mare dentro*[3] del regista spagnolo Alejandro Amenabar, in cui una catena perfetta di eventi e di personaggi, che via via la trama del film presenta, consente a Ramon Sampedro – un marinaio galiziano, che un tuffo malriuscito ha reso tetraplegico dall'età di venticinque anni, di accedere alla 'dolce morte' dopo trentacinque di totale immobilità. Affettuosamente accudito dal fratello, dalla moglie di lui e dal giovane nipote, avvalendosi dell'associazione *Derecio a Morir Dignamente*, che ne sostiene la rivendicazione legale, nonché dell'aiuto di due donne, l'avvocatessa madrilena Julia, affetta da un male incurabile, di cui Ramon si innamora - l'unico personaggio di invenzione della vicenda, peraltro ispirata ad un fatto realmente accaduto - e Rosa, la giovane donna a sua volta innamorata di lui, che sarà suo malgrado colei, che gli porgerà la dose di cianuro. Se *Mare dentro* fa, per così dire, da 'apripista' nel mondo del Cinema riguardo all'argomento eutanasia, di cui evidenzia apertamente la problematica diretta all'opinione pubblica, cosa due anni prima passata pressoché in sordina, dal momento che solo in pochi erano stati in grado di coglierne la presenza anche ne *Le invasioni barbariche*, di un vero e proprio 'sdoganamento commerciale' si può parlare del film *Million dollar baby*, diretto da Clint Eastwood[4] e vincitore non a caso del Premio Oscar per il miglior film di quell'anno. Interpretato dalla bravissima Hilary Swank, anche lei guadagnatasi l'Oscar come migliore interprete, narra della sofferta relazione tra l'anziano allenatore di pugilato (Clint Eastwood) e la giovane Maggie (Hilary Swank), aspirante campionessa di Boxe. Durante un match quest'ultima viene colpita a tradimento, battendo violentemente la testa e restando così immobilizzata in un letto d'ospedale. Il coinvolgimento affettivo, venutosi a creare tra i due malgrado la differenza d'età, farà si che nel corso di un ultimo disperato colloquio, che peraltro arriva dopo un'ora e venti minuti di proiezione del film, occupandone in questo modo solo l'ultima parte, diventa tuttavia nodale se lo si rapporta all'aspetto che assume nell'ambito dell'intera vicenda, quasi un lungo *flash back*, che evidenzia l'intensità della relazione fra i protagonisti e quindi la sofferta decisione da parte della donna di cessare di vivere. Ancora una volta la volontà dell'individuo diventa dunque 'vibrante', contrapponendosi al dogma divino. Fin qui sono stati presi in esame unicamente dei film stranieri e può stupire forse il fatto che anche nella cattolicissima Spagna, almeno a partire dalla caduta del regime franchista alla metà degli Anni Settanta, un tema talmente delicato come quello relativo alla *dolce morte* potesse diventare argomento di un film, mentre in Italia tutto sembra tacere. Dovremo aspettare il 2011, quando un caso di cronaca avvia un dibattito che ben presto finirà per spaccare in due il Paese. Eluana Englaro, una ragazza poco più ventenne, solare e piena di vita, finisce in coma in seguito ad un brutto incidente d'auto. E' il 18 Gennaio del 1992 e siamo nei pressi di Lecco, dove vive con la famiglia. Vivrà per 17 anni in uno stato puramente vegetativo, nel quale viene alimentata con la nutrizione artificiale. Per ottemperare alle volontà della ragazza stessa - anche se in proposito non vi è alcuna testimonianza certa – il padre Beppino Englaro chiede anche a nome dei famigliari che la ragazza cessi di vivere. Malgrado nel corso di un processo durato per anni le richieste della famiglia Englaro siano ripetutamente respinte, nel Febbraio del 2009 quest'ultima riesce ad ottenere che le volontà della figlia siano esaudite. La Procura della Repubblica di Udine, città in cui Eluana era stata ricoverata presso la clinica 'La Quiete', accusa di omicidio volontario Beppino Englaro e con lui il Primario Amato De Monte e gli infermieri, che avevano partecipato all'attuazione del protocollo, agendo in conformità con la sentenza della Corte di Cassazione. Soltanto nel Gennaio del 2010 l'inchiesta viene archiviata, dopo che una perizia eseguita sull'encefalo della paziente conferma l'irreversibilità del danno provocatole dall'incidente automobilistico, di cui era stata vittima. Richiamata da spezzoni di notiziari televisivi

"Le invasioni barbariche" (2003) di Denys Arcand

"Bella addormentata" (2012) di Marco Bellocchio

segue a pag. successiva

1 - *Germania 1941 - Ich klage an- di Wolfgang Liebeneiner, regista ed attore tedesco, che lavorò occasionalmente come sceneggiatore e in teatro.*

2 - *Francia 2003 di Denis Arcand*

3 - *Spagna 2004, Mar adentro*

4 - *Stati Uniti, 2004*

segue da pag. precedente

nonché da immagini di manifestazioni di piazza, la vicenda di Eluana viene trattata nel 2012 in *Bella Addormentata* diretto da Marco Bellocchio con la partecipazione di Toni Servillo, affiancato da interpreti femminili del calibro di Maya Sansa, Isabelle Huppert ed Alba Rohrwacher, presentato in concorso alla 69° *Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia* e successivamente *al Toronto International Film Festival.* Gli ultimi sei giorni di vita della giovane donna si intrecciano con le storie di alcuni personaggi, che direttamente o indirettamente, vengono coinvolti nei temi dell'eutanasia e dell'accanimento terapeutico. Sia pure con le debite divergenze rispetto al film di Bellocchio, di una simile tematica si era occupato nell'ormai lontano 2002 già Pedro Almodovar nel suo film *Parla con lei*[5], nel quale non viene

"Parla con lei" (2002) di Pedro Almodóvar

affrontato il problema dell'eutanasia quanto piuttosto quello dell'accanimento terapeutico esercitato su di una giovanissima paziente, la sedicenne Alicia, curata amorevolmente da Benigno, un infermiere che in precedenza aveva accudito la madre malata nell'arco di un quindicennio e che adesso nutre per la ragazza un affetto, che va al di là dell'attrazione erotica. Alicia è una ex ballerina ed è anche per questo motivo che il regista - come ha dimostrato già nei primi suoi film, specie in *Donne sull'orlo di una crisi di nervi* - in cui non mancano i riferimenti al monologo di Jean Cocteau 'La Voce umana', registrato sulla segreteria telefonica della protagonista – così come il B Movie di *Lègami* - inserisce all'inizio del film un brano tratto da *Cafè Muller* della grande coreografa tedesca Pina Bausch[6], nonché la scena dal film muto *L' Amante Menguante,* che si conclude con la scena di un uomo alto quanto un dito, che si introduce nel sesso della donna amata dormiente, quasi un gioco di specchi con la realtà, in quanto anche Benigno possiede Alicia. La vicenda assume a questo punto una svolta drammatica, in quanto Alicia di lì a poco rimane incinta di un bimbo, che nasce morto. Accusato di stupro nei confronti della ragazza, Benigno dichiara però di non esserne il padre. Non venendo creduto, in una lettera al suo migliore amico Marco, che vive in parallelo la medesima esperienza vegliando la propria fidanzata in coma nella stessa stanza di Alicia, dichiara la sua intenzione di togliersi la vita.

Valeria Consoli

5 *(Sp.) – Habla con ela*

6 *- Solingen 1940/ Wuppertal 2009.*

Monica Capuani, traduttrice, scout, dramaturg

Divisa fra scoperta di nuovi autori e traduzione dei loro testi, nuove prospettive per il teatro italiano

Giuseppe Barbanti

Nella stagione teatrale '24-'25 sono ben tredici gli allestimenti di testi stranieri, la cui traduzione porta la firma di Monica Capuani. Per decenni giornalista freelance, nata sulle pagine de *L'Espresso* di Claudio Rinaldi, Monica Capuani ha girato il mondo in cerca di storie da raccontare, collaborando con grandi testate periodiche nazionali e affiancando al giornalismo un'attività di traduzione dall'inglese e dal francese di una settantina di romanzi. "La presenza di un numero così consistente di testi tradotti da me in questa stagione è il frutto di un lavoro più complesso che vede assommare nella mia persona più ruoli – spiega Capuani.- Anzitutto la ricerca di nuovi testi che mi vede assidua spettatrice degli allestimenti che vanno in scena nei teatri londinesi, una città di cui non smette di stupirmi la vitalità della partecipazione della società intera al rito civile di profonda riflessione che si compie a teatro". Londra è, infatti, la capitale del grande teatro di parola , che pone al centro dell'evento scenico il testo. "Ho cominciato così ormai qualche anno fa questo mio personale percorso decidendo di tradurre, a mio rischio e pericolo, i testi – prosegue Capuani. - Da giornalista free lance e traduttrice mi son venuta via via dedicando esclusivamente alla ricerca di testi che mi convincessero e alla loro traduzione. In questa svolta sono stata aiutata dal mio grande amore per il teatro che mi vede frequentare le platee da quando avevo undici anni". Qualche numero e titolo può dare l'idea dell'impegno profuso da Monica Capuani " Alla Biennale Teatro 2019 condussi un workshop di Traduzione per il Teatro, dove mi presentai con 100 testi teatrali tradotti. Negli ultimi 5 anni ne ho tradotti diverse decine arrivando a quota 178, un bacino che mi ha consentito da un lato di farmi ulteriormente notare da tanti addetti ai lavori, intraprendendo un'intensa attività laboratoriale per far conoscere le nuove drammaturgie, dall'altro di proporre io stessa i testi ad operatori che ritengo possano essere potenzialmente interessati". Tra gli spettacoli recenti che ha tradotto e ha contribuito a creare: *The Pride* di Alexi Kaye Campbell, *Chi ha paura di Virginia Woolf?* di Edward Albee, *Grounded* di George Brant, *Solaris* di Lem/ Greig, regia Andrea De Rosa**;** *The Spank* di Hanif Kureishi e *Agosto a Osage County* di Tracy Letts; *Come gli uccelli* di Wajdi Mouawad. "Tradurre una commedia è molto diverso dal tradurre un romanzo, il teatro ha bisogno non solo di una lingua specifica, quella parlata nel

Monica Capuani

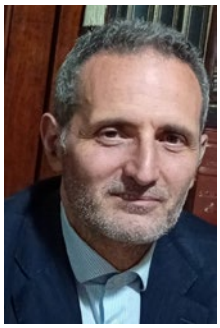
paese nel periodo in cui il testo va in scena, ma anche di una nuova e diversa modalità di interagire con attori e registi cui solo chi ha tradotto il testo è in grado di fornire ulteriori elementi di conoscenza utili per la messa in scena – prosegue Capuani. – Per esempio l'anno scorso per *Come gli uccelli* di Wajdi Mouawad mi è stato chiesto di lavorare con la compagnia per ben 10 giorni. Tant'è che da quest'anno per i progetti di messe in scena che ho ideato e disegnato personalmente ho chiesto mi sia riconosciuto il credito di dramaturg". Come emerge dall'elenco dei testi sono più d'una le commedie che risalgono a mezzo secolo fa ed oltre. "Credo che il mio lavoro abbia fatto maturare nei registi la consapevolezza che tanti testi del secolo scorso, per certi versi ormai classici, necessitavano per poter andare in scena e dispiegare tutte le loro potenzialità di una nuova traduzione. Niente invecchia come le traduzioni – conclude Monica Capuani, che insegna Traduzione per il Teatro nel Corso di Alta Formazione "Bella e Fedele" alla Scuola Holden di Torino. - L'esperienza di *Chi ha paura di Virginia Woolf?* di Edward Albee ha dimostrato che una traduzione libera da remore, non soggetta ad autocensure o alla tentazione di edulcorare certe espressioni, è in grado di restituire nuova vita a un testo, peraltro già in precedenza molto apprezzato in Italia".

"I parenti terribili" di Jean Cocteau. Traduzione Monica Capuani. Regia Filippo Dini

Giuseppe Barbanti

Teatro

Viviani Bohème



Antonio Vladimir Marino

Vigliena, periferia di Napoli, zona portuale, siamo nei laboratori e depositi di scenografia del Teatro San Carlo, sulle pareti del vasto ambiente locandine e cartelloni degli spettacoli andati in scena, e qui nella sala "Aida" sono in pieno svolgimento le prove di *Viviani Bohème* da *La Bohème dei Comici* di Raffaele Viviani.

Un percorso di formazione finalizzato alla messa in scena, in scena più di venti gli artisti impegnati, è un gruppo eterogeneo per anagrafe ed esperienze, sono attrici, attori, cantanti, ballerine, musicisti, c'è anche un cane che curioso si muove per lo spazio, l'atmosfera ricorda vagamente uno spettacolo circense, sembra di essere sul set delle prove d'orchestra di Fellini.

La Bohème dei Comici in prosa e musica, viene scritta da Raffaele Viviani nel 1920, ed è ambientata nella Napoli del 1906, l'azione si svolge nella galleria Umberto I che era allora luogo di ritrovo di artisti in cerca di una scrittura per poter mettere qualcosa nel piatto a cena.

Lo spunto è autobiografico, un giovane Viviani viveva un periodo molto difficile, era "a spasso ", doveva combattere con la miseria e per vivere era costretto a lavorare molto e senza soste, intervenendo a feste, matrimoni in città e in campagna.

Al teatro Umberto di Napoli nell'inverno del 1920 andò in scena "La Bohème dei Comici" con Viviani nella parte di sé stesso.

Oggi la drammaturgia *Viviani Bohème* è firmata dal regista Francesco Saponaro, Domenico Ingenito, e da Allert Comedy per i monologhi stand-up, gli autori sono fedeli alla partitura e al linguaggio di Raffaele Viviani, questa versione viaggia nel tempo con riferimenti al periodo di Viviani e alla realtà dei nostri giorni, con l'eco delle guerre e con Pulcinella che esausto e svilito sogna di andare in Africa per diventare un migrante al contrario.

Il regista Francesco Saponaro cura anche lo spazio scenico, ed è molto concentrato, invita tutti a mettersi a disposizione della situazione, non concentrarsi solo sulle battute e mettere da parte l'egotismo dell'attore, come un domatore consumato di circo alterna la frusta con le carezze.

Il maestro Mariano Bellopede, arrangiatore e autore delle musiche originali dello spettacolo, è al pianoforte e accompagna il numeroso gruppo nel suggestivo e ricco universo musicale delle canzoni di Viviani.

Il finale della *La Bohème dei Comici* si chiude con la battuta " O'ppane nun se nega…", e il critico teatrale e giurista Giulio Trevisani scriveva che per "pane" Viviani intendeva dire il lavoro, e "…l'affamato in Viviani non è oggetto di riso, ma fa affiorare il dramma della disoccupazione, l'aspirazione al lavoro, come diritto e forza rigeneratrice".

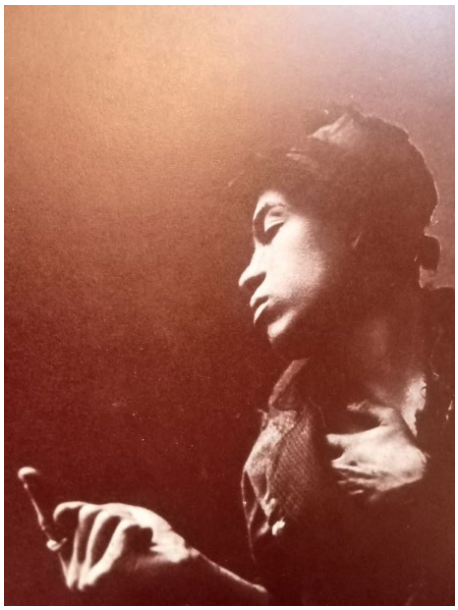
Il finale di *Viviani Bohème* prende una sua via onirica e visionaria, con l'introduzione del personaggio "Aucelluzzo", un angelo che dialoga con Viviani e lo accompagna nella strada da intraprendere.

La messa in scena evoca inquadrature cinematografiche, e durante le prove come materiale di lavoro da analizzare si citano opere di Pasolini, aneddoti dalla vita teatrale di Eduardo De Filippo e tanti riferimenti musicali e teatrali.

Questo lavoro è anche un ottimo incipit per viaggiare nella parabola umana e artistica di Raffaele Viviani che, dopo la fame dei primi anni, trova la forza di fondare una sua compagnia, scrivere opere e canzoni, una frenetica attività di attore e autore che lo porta in giro

Il regista Francesco Saponaro alle prove

Il gruppo di lavoro in pausa.



Viviani a 18 anni, "Lo scugnizzo" di G. Capurro e F. Buongiovanni

per tutta la penisola, la stima di Eduardo Scarpetta, Matilde Serao e tanti intellettuali del suo tempo.

E anche dall'estero con Nemirovic Dancenko, fondatore del Teatro di Stato di Mosca, che lo avrebbe voluto per una "stagione" in Russia.

Ma anche le difficoltà nel ventennio fascista per i temi delle sue opere in empatia con le classi povere e sfruttate e per l'uso del dialetto, e Viviani viene considerato anti patriota e boicottato dai teatri.

Nei suoi lavori drammaturgici Viviani ha trasfigurato liricamente e poeticamente la realtà napoletana, rendendola universale e le sue opere, frutto di una vibrante combinazione di scrittura scenica, musica e canto, potrebbero essere messe in scena in ogni angolo del mondo.

Giuseppe Marotta ha scritto che "…come autore Viviani riassume il passato remoto e prossimo di Napoli e nessuno toccherà mai la plebe napoletana, della quale egli fu sangue e carne, senza indebitarsi poco o molto con lui…".

I laboratori del San Carlo sono un luogo suggestivo, ma non è un teatro, ed è stata una bella sfida per tutto il gruppo impegnato in scena riuscire a carpire l'attenzione dello spettatore e inchiodarlo alla poltrona.

Si è andati in scena dal 28 al 30 novembre, e anche se non sarà facile ci auguriamo che, dopo l'esordio, *Viviani Bohème* possa girare per l'Italia.

La messa in scena è realizzata da Officine San Carlo, nuovo polo formativo e produttivo del Teatro San Carlo, una realtà importante che ha reso vivo e fruibile uno spazio poco conosciuto e da qualche anno luogo incubatore di progetti e di corsi formativi nel mondo dello spettacolo.

Antonio Vladimir Marino

Il fiore delle mille e una notte. L'ultimo sorriso di Pasolini

Alla vigila della sua tragica fine, il regista conclude la sua Trilogia della vita con un inno al primitivo desiderio del piacere e della sensualità

Lorenzo Pierazzi

Il ricchissimo cartellone del 1974 segna anche l'uscita nelle sale cinematografiche della pellicola *Il fiore delle mille e una notte* di Pier Paolo Pasolini. Il film venne presentato al Festival di Cannes dello stesso anno, dove ottenne il Gran Premio della Giuria. Con questa opera, Pasolini era giunto all'undicesimo (e penultimo) film di una carriera cinematografica che in soli quattordici anni di attività avrebbe compreso *Accattone* (1961), *Mamma Roma* (1962), *Il Vangelo secondo Matteo* (1964), *Uccellacci e uccellini* (1966), *Edipo re* (1967), *Teorema* (1968), *Porcile* (1969), *Medea* (1969), *Il Decameron* (1971), *I racconti di Canterbury* (1972), appunto *Il fiore delle mille e una notte* (1974) ed, infine, *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (1975). Pasolini, però, era ben altro che un semplice regista cinematografico. Era un vero artista eclettico: poeta, regista, scrittore, sceneggiatore, drammaturgo, era un intellettuale (controverso e fustigatore della borghesia ma anche del Sessantotto e delle sue conseguenze), un uomo tormentato (omosessuale che visse in un paese ancora attraversato da antichi pregiudizi, processato più volte e condannato per atti osceni e corruzione di minori), destinato ad una fine tragica consumatasi sul litorale ostiense la notte del 2 novembre 1975. Uno spirito critico, insomma, per eccellenza come pochi altri capace di segnare la vita culturale, politica (da vero militante) e sociale dalla metà degli anni Cinquanta alla metà degli anni Settanta del secolo scorso.

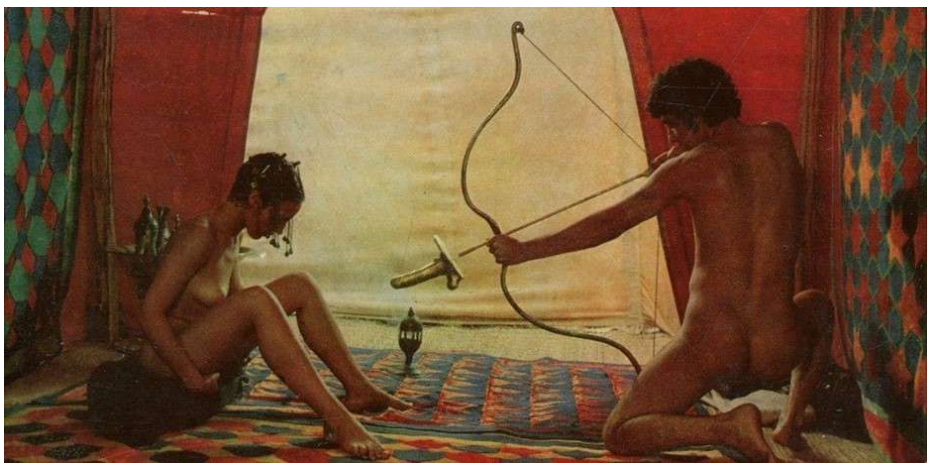
Una sceneggiatura d'autore

La scrittura della sceneggiatura di *Il fiore delle mille e una notte* si avvale anche delle collaborazioni di Alberto Moravia e Dacia Maraini. Come ricorda la scrittrice, Pasolini la coinvolse nella stesura poiché aveva apprezzato il suo *Memorie di una ladra*. Forse quel romanzo picaresco lo indusse a pensare che la Maraini fosse la persona adatta per scrivere un adattamento cinematografico di novelle orientali. La stessa Maraini ricorda che conclusero la sceneggiatura in soli 15 giorni, lavorando in media 16-17 ore al giorno. La mattina ognuno scriveva per conto suo, il pomeriggio lavoravano tutti insieme. Pasolini aveva, però, sempre l'ultima parola, ma mai in maniera impositiva.

Una fiaba conseguenza dell'altra

Il fiore delle mille e una notte è un film a episodi dove ogni storia vive di luce propria e diventa, allo stesso tempo, premessa della successiva. Le vicende narrate sono un continuo, incessante, fantastico gioco di incastri. L'incipit della fiaba è sempre pretesto per raccontare mille altre avventure. Ne *Il fiore delle Mille e una notte* ci sono molti più personaggi femminili di quanti ne compaiono in tutti gli altri suoi film. Personaggi corposi, gioiosi, che contano di più e sono più caratterizzati del solito, forse anche per la grazia avventurosa della storia. La schiava Zumurrud è il filo conduttore a cui tornano tutte le storie: una donna ricca di personalità, furba e intelligente, che riesce a farsi scegliere dal suo futuro padrone, anzi è lei a effettuare la scelta. Qui le donne non sono presenze sullo sfondo, ma protagoniste della storia. E così in *Nur ed-Din e Zumurrùd*, si narra di come, oltre mille anni fa, in Arabia il giovanotto Nur ed-Din compra al mercato l'affascinante schiava nera Zumurrùd. Pagate 1000 dine, Nur ed-Din porta Zumurrùd nella sua casa dove passano insieme una felice e passionale notte d'amore. In *Il poeta Sium e i tre giovani*, in una sconosciuta zona araba, un vecchio poeta sta viaggiando con la sua scorta. Sium si ferma in un piccolo villaggio su un fiume per rifocillarsi e invita tre ragazzi nella sua tenda per leggere loro i suoi versi. Nell'episodio *Il re Harùn, la regina Zeudi e la giovane coppia*, una coppia reale, Harùn e Zeudi, vuole capire come i giovani riescano a provare amore reciproco. Prelevano un ragazzo e una ragazza e li invitano nella loro tenda. Al termine dell'esperimento, i reali possono constatare che i ragazzi sono due anime gemelle, fatte l'uno per l'altra. *Nur ed-Din perde Zumurrùd e tenta di trovarla* è ambientato nel villaggio di Nur ed-Din dove è spuntato il giorno e Zumurrùd sta ricamando una preziosa tela da vendere al mercato per 200 dina, a patto che il padrone non la consegni ad un uomo con gli occhi azzurri. *Zumurrùd diventa "Re Sair" e Nur ed-Din giunge nella sua corte* narra, invece, come, grazie alla sua astuzia, Zumurrùd riesce a scappare dal covo dove è stata rinchiusa e, sotto spoglie maschili, fugge verso la città più vicina. Nell'episodio *Il sogno di Dùnya*, la fanciulla Dunya nel suo palazzo fa uno strano sogno: in una tela vi è imprigionato un colombo grigio che, per quanto si sforzi, non riesce a liberarsi. Dopo un po' di tempo quando l'uccello è allo stremo giunge una colomba bianca che lo salva, volando infine assieme a lei. *Il viandante Tagi incontra il triste Aziz* narra le vicende del forestiero Tagi che incontra per la via un ragazzo di nome Aziz, il quale appena lo vede tenta di nascondergli alla vista una pergamena raffigurante un albero ai cui fianchi vi sono due gazzelle. *Aziz e Aziza* sono due cugini che stanno per sposarsi, quando poco prima della cerimonia il ragazzo corre a chiamare un suo amico. Fermatosi ad aspettare sotto la casa del compagno, sopra Aziz cade un fazzoletto, gettato da una bella e misteriosa fanciulla, la quale gli fa dei gesti che non riesce a comprendere. *Tagi e Aziz si recano nella città di Dùnya* dove lo stesso Tagi arde al desiderio di conoscere la fanciulla. Aziz, quindi, l'accompagna in un'osteria dove sta mangiando lo sceicco, padre della ragazza, il quale consiglia loro di catturare l'attenzione della ragazza

segue a pag. successiva



segue da pag. precedente

con un dipinto. *La storia di Shahzamàn* narra le avventure del ragazzo che iniziano quando questi per scampare a morte certa durante un combattimento, finge di essere morto. E ancora: *La storia di Yunan* è il racconto delle vicende del rampollo di un nobile indiano, mai uscito dal palazzo e totalmente ignorante del senso della vita. *Il termine del mosaico e l'arrivo di Dùnya* ci presenta Shahzamàn e Yunan che hanno terminato il mosaico a loro commissionato e se ne vanno per la loro strada, intascato il compenso da Tagi che si appresta ad aspettare l'arrivo di Dùnya. *Nur-ed Din ritrova la sua Zumurrùd* ovvero la rappresentazione di quando il triste ragazzo viene convocato da Re Sair nelle sue stanze. Questi non sa cosa lui voglia, ma decide di obbedire per non far montare il sovrano su tutte le furie.

Realismo delle immagini e della parola

Pasolini gira *Il fiore delle mille e una notte* nello Yemen, in Iran, nel montuoso Nepal, in Eritrea, alla ricerca di una radice originaria della civiltà, che si atteggia, come espressione del linguaggio, come ricerca di una essenzialità che vada oltre ogni esotismo o forma fiabesca, ma che, invece, possa rappresentare, in un contesto di realismo, quell'Eden irreale, nel quale senza malizia e senza cattiveria, gli uomini convivono in una sospesa e sensuale felicità primaria. È un desiderio onirico che spinge il regista ad inventare un grande paese immaginario, nel quale, in un'età indefinita, si svolgono le vicende amorose di Nur-ed-Din e Zumurrud. È, invece, un desiderio di radicale volontà di attualizzazione che porta Pasolini ad attribuire ai suoi personaggi un altrettanto indefinito accento del meridione d'Italia legato ad un ibrido calabrese/salentino la cui radice comune è rintracciabile in quel lascito magnogreco che entrambe le aree geografiche hanno vissuto nel remoto passato.

Una trilogia, tante trilogie

Il fiore delle mille e una notte rappresenta l'ultimo capitolo della cosiddetta *Trilogia della vita*, iniziata nel 1971 con *Il Decameron* e proseguita l'anno successivo con *I racconti di Canterbury*. Un terzo atto cinematograficamente molto strutturato che è la summa della poetica pasoliniana poiché vi convergono molte delle tematiche tanto care al poeta. Come, ad esempio, il desiderio di ricerca dell'arcaica natura dell'uomo e, più in generale, la ricerca della verità, anche attraverso la potenza delle immagini che si intersecano con la parola, sintesi della doppia anima artistica di Pasolini, quella del poeta e quella del regista. E ancora: un discorso complesso che lega la sessualità al benessere umano, alla purezza dei rapporti umani, ad una semplicità delle relazioni che non prevedono orpelli e sovrastrutture, ma sono colte, originarie, sapienti, fatte di schietta franchezza e vissute senza le inibizioni borghesi che hanno fatto del sesso mercimonio e impudicizia. Eppure, questo ultimo atto della *Trilogia*, si distingue dai due capitoli precedenti poiché vuole ricomporre ogni contrasto, sembra volere abbandonare il registro del velenoso sarcasmo, dell'invettiva che diventava istintiva contestazione di ogni sistema borghese e di ogni ipocrisia politica e morale. *Il fiore delle mille e una notte* diventa quasi un approdo felice, un'oasi di tranquilla contemplazione di quella sensualità desiderata, di quello sguardo che si posa su paesaggi a loro modo ideali, che rimandano alla primitiva essenza umana, ad una collettività il cui tessuto connettivo è prevalentemente quello che si forma sulle primarie relazioni, che si fanno più vere in quelle parole semplici che traducono sentimenti originari. *Il fiore delle mille e una notte* è idealmente anche il completamento artistico di un'altra trilogia, quella avviata con *Edipo re* e *Medea*, due pellicole alle quali lo accumunano il desiderio di un esotismo originale e controcorrente a tutti i costi, oltre alla piena adesione del proprio sguardo e alla totale immersione del proprio corpo in uno scenario che sente come aderente alla propria natura, al proprio desiderio di purezza e perfettamente consonante con l'altrettanta purezza dei corpi e della sensualità primitiva e per nulla legata ad un'idea di possesso che quegli stessi corpi sapevano comunicare.

Il fiore delle mille e una notte è, dunque, un'opera nella quale convivono felicemente le numerose anime del regista, poeta e studioso, e resta un film pieno di mutevoli prospettive visive, di un elogio dell'amore fisico e di una sessualità istintiva, che altrettanto istintivamente può essere vissuta, senza inibizioni non solo nelle forme dell'eterosessualità, ma in una ricerca del puro piacere fisico approdo naturale dei sentimenti. Pasolini configura il suo mondo ideale, in una commistione di luoghi senza confini che comprenda l'amata Africa e l'originario mondo arabo, le civiltà incontaminate nelle quali si manifestano i sentimenti altrettanto puri, e la sua macchina da presa ricompone, nel ricco canovaccio narrativo, questi scenari, che saranno per lui gli ultimi a dare pace alla sua inquietudine.

L'ultimo sorriso prima dell'orrore

Il fiore delle Mille e una notte è l'ultimo film di Pier Paolo Pasolini in cui regnano l'allegria, la voglia di vivere e uno sguardo gioioso di piacevole aspettativa. Un film simile alla summa definitiva di una vita, anche perché la tragica prematura morte concederà a Pasolini di girare soltanto un'altra pellicola. Intanto, riguardo alla sua opera successiva, nel maggio del 1974, appena terminato il montaggio, Pasolini scriveva: *"Ora sono incerto tra due progetti: il San Paolo e un film sull'ideologia"*. Ed ancora: *"Non so quale dei due film farò per primo. Sostanzialmente, però, so che rappresenterò dei viaggi: proprio adesso che, viaggiando ancora, materialmente o metaforicamente, e giunto verso la conclusione dei miei viaggi, non sono nello stato d'animo, certo, di chi ricorda, né, per la verità, di chi ha imparato qualcosa"*. Il regista chiaramente non poteva sapere che in realtà gli rimaneva il tempo per ancora un solo film, un solo viaggio. E la scelta cadrà su *Salò o le 120 giornate di Sodoma*, in cui la destinazione sarà all'insegna della cupezza, della morte, dell'orrore e della perdita di fiducia nel mondo e negli uomini. La sua ultima opera sarà un film profetico e spiazzante, bello e disperante, meraviglioso e disturbante. Un film difficile (come lo era stato per tutta la sua vita Pasolini), affascinante e, allo stesso tempo, sgradevole da vedere. Insostenibile allo sguardo, così come, di lì a poco, saranno le assurde immagini della fine del suo autore.

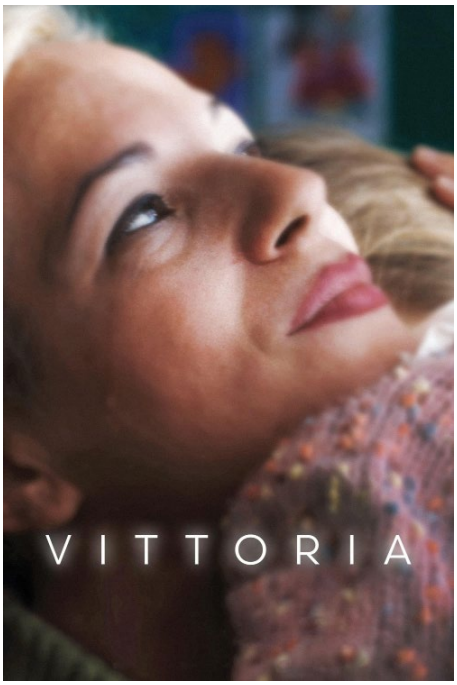
Lorenzo Pierazzi

Le vite reali sullo schermo: Vittoria di Alessandro Cassigoli e Casey Kauffman e Nata per te di Fabio Mollo

Tonino De Pace

Si sviluppa nell'area di una marginalità sociale e in un'area geografica meridionale altrettanto marginale, il desiderio di continuità assicurato dalla filiazione quale ponte umano tra il presente e il futuro.
Due film di recente uscita colgono a piene mani questa semplice evidenza e trasportano dentro le loro immagini questa necessità tutta umana, tutta innata e quindi manifestamente necessaria. *Nata per te* di Fabio Mollo e *Vittoria* di Alessandro Cassigoli e Casey Kauffman raccontano, con essenziale semplicità e immediatezza, due storie assai simili che sono germogliate in quel sud così distante dalla cronaca che non sia nera eppure così denso di sentimenti e di connaturata solidarietà.
Al centro di entrambe queste storie napoletane il tema dell'adozione, e nel film di Mollo - tratto dal libro del vero protagonista Luca Trapanese in collaborazione con Luca Mercadante - la vicenda è declinata su quel versante che scivola verso quella sottile ma anche ostentata ostilità burocratica per un omosessuale, in un gioco di rimandi e di omissioni, di sfinimento psicologico vinto, anche qui, dalla caparbietà del protagonista.
Il film di Cassigoli e Kauffman, invece, guarda al tema nella sua versione internazionale e quindi piena di ostacoli frapposti da una ingarbugliata burocrazia. Ma entrambe le storie restano accomunate oltre che dall'area geografica nella quale si svolgono, quella enorme caldaia di sentimenti e storie che è Napoli, anche dal fatto che per entrambi si tratta di storie vere, di personaggi reali e di fatti finiti positivamente per entrambi i protagonisti.
Le due vicende riguardano, quanto a *Nata per te*, l'ostinata volontà di Luca di ottenere in affidamento Alba, bambina down abbandonata in ospedale dopo la sua nascita. Ma Luca è omosessuale e questa sua peregrinazione da ufficio in ufficio, con alle spalle una volenterosa Teresa, l'avvocata che lo tutela, diventa sfinente, dimostrando l'incapacità della burocrazia e delle leggi dalla quale origina del tutto inadeguate al nostro tempo, del tutto estranee ad un comune sentire sempre più diffuso, accentuando quel divario tra Paese reale e politica.

La vicenda di *Vittoria* è quella di Jasmine madre felice di tre figli maschi, il marito che fa il falegname e lei parrucchiera. Il suo desiderio forte e inestinguibile di avere una figlia femmina la porta in Bielorussia dove conoscerà Vittoria, che soffre di qualche leggero ritardo. Anche in questo caso l'esito felice della storia evita allo spettatore la frustrazione dell'inatteso, del fallimento che alimenta la sfiducia già diffusa verso la pratica dell'adozione ostacolata da norme e un'incomprensibile burocrazia del tutto lontane da ogni vera necessità, da ogni desiderio di genitorialità.
Ma al di là di ogni altra considerazione, ciò che vale nei due film è il tentativo, riuscito per entrambi, di mettere a nudo qualche verità incontestabile. Oggi, dopo anni di battaglie legali e sociali per fare entrare nel corpo di un Paese dominato da una morale fortemente condizionata da molti fattori e non ultima un'idea conservativa e anche patriarcale del nucleo familiare che deve restare incontaminato, in una recrudescenza fuori tempo di antichi e presunti valori che si racchiudono in quel "Dio, patria e famiglia", sembra accentuarsi la distanza tra chi vorrebbe un Paese che, anche se faticosamente, possa lasciarsi alle spalle ogni cascame del passato e chi invece a quel passato guarda con inguaribile nostalgia. Una distanza che si fa abissale e che non tocca solo la nostra società, ma purtroppo si allarga a macchia d'olio oltre i nostri confini.
In questa prospettiva il cinema svolge il suo ruolo di punta avanzata contro ogni reato universale e contro ogni limitazione alla filiazione che dipenda dal genere.
Entrambi i film, e in questo senso ancora di più quello di Mollo, sembrano volere strappare alla vita reale le storie per trasferirle in una virtualità che si fa sempre più densa di verità, in una sempre più forte identificazione, che si fa ancora più cogente nel film di Cassigoli e Kauffman laddove l'identificazione diventa assoluta. E mentre l'epifania di *Nata per te* sembra manifestarsi nel finale liberatorio quando appaiono i veri personaggi della storia, in *Vittoria* tutto il grumo di sentimenti sottaciuti anche da Rino, il marito della protagonista, scettico sull'adozione che Jasmine desidera, sciogliersi tutto in quell'abbraccio proprio di Rino verso la piccola Vittoria. È il gesto deciso e amorevole a strappare il piccolo corpo di Vittoria dalle braccia di Jasmine per stringerla a sé, in un inatteso e commovente abbraccio. Un gesto che segna una cesura tra il prima e il dopo, gesto, anche questo, straordinariamente epifanico e di dedizione completa e incondizionata.
Entrambi i film, ma *Vittoria* in particolare, sembrano vivere davvero di un vero fuoco interiore quasi come quello che spinge Jasmine all'adozione senza condizioni, anche qui, con la sua cheta testardaggine che riesce a mutare anche i sentimenti del marito.
Il cinema italiano ha saputo regalarci due film carichi di emozioni che si sono sviluppate dentro le due vicende reali e che gli autori hanno saputo trasferire intatte sullo schermo. In *Nata per te* Mollo punta su una indipendenza formale a partire dalla scelta del suo cast, sviluppando la sua poetica dei sentimenti in una progressione della sua ricerca autoriale che dopo *Il padre d'Italia* sembra focalizzarsi su questi temi che restano segretamente racchiusi dentro le nuove geografie familiari.
Per *Vittoria*, invece, che va detto è prodotto da Nanni Moretti, esiste il valore aggiunto di un rigore stilistico preciso che è quello della ricerca proprio di quelle emozioni sui volti dei personaggi, in una loro mappatura sui volti, sui particolari, sulle pieghe naturali delle parole in dialetto napoletano, negli sguardi della brava Marilena Amato che interpreta sé stessa nella Jasmine del film. Non siamo troppo lontani dalla poetica stilistica dei fratelli Dardenne in una rielaborazione del loro stile di ripresa, che per Cassigoli e Kauffman sa diventare personalissimo e vero usando la falsità del cinema, ma al contempo, "rubando" alla vita ve-



ra, in un confine sempre più labile tra fiction e non fiction. Cinema dunque forte di una sua fisicità esibita che diventa sangue caldo e vita vera da vedere. Così come sono vere Vittoria e Alba. Ed è proprio questa realtà che qui si fa *spettacolo* a farci percepire verità che sullo schermo sembrano diventare nude e assolute. Si componga anche attraverso il cinema questa geografia dei sentimenti per fare capire a chi di dovere che oltre alle leggi esiste un mondo sotterraneo di mani e cuori che cercano la salvezza.
Ma i politici al cinema non ci vanno, sono troppo impegnati a scrivere leggi lontane da quel diritto vivente che perdono di vista.

Tonino De Pace

Fumetti e giochi

Il Culto del Ratto

Nicola Santagostino

É ormai da tempo che abbiamo capito che il sistema non funziona, che il capitalismo, morto con il crollo della borsa del 1929, si mantiene in piedi come uno zombie divorando il più possibile quello che trova attorno a sé. Ma una carogna non è mai fine a se stessa e intorno ad essa, come una punizione biblica, sciamano orde di insetti e animali di vario tipo, tra cui i ratti. E anche se, come animale in sé, il ratto non è un essere disgustoso e sporco, nel mondo delle storie questo archetipo è spesso legato a tratti non propriamente positivi che vanno dall'essere un portatore di malattie e parassiti a essere una creatura gretta, meschina e assai spesso predatoriale. Non è un caso se una delle leggende/tradizioni europee più bizzarre per tenere lontani i ratti dalle proprie città prevedesse di continuare a gettare ratti affamati dentro un buco nel terreno per farli combattere e lasciare che il vincitore, chiamato anche Re dei Ratti, venisse poi lasciato libero per predare gli altri. E durante il lockdown per la Pandemia abbiamo avuto più volte notizie di sciami di ratti affamati, a causa della carenza di rifiuti commestibili da ristoranti e mercati, che lottavano tra loro per divorarsi reciprocamente. Il ratto ci spaventa perché è capace di sopravvivere a qualsiasi cosa, è molto più intelligente di quanto ci si aspetti ed è in grado di infilarsi ovunque, di nascondersi nelle ombre e di inquinare tutto quello che possediamo.

Dei semplici skaven

Skavenblight, la capitale oscura

Arriviamo quindi alla cultura pop moderna e a una delle fazioni di Warhammer Fantasy Battle più amate: gli Skaven, una forza malvagia come nessun'altra, che osserva e attende impaziente il momento giusto per scatenare una guerra feroce e disumana.

Per comodità in questo articolo parleremo degli Skaven del Vecchio mondo, anche se la fazione è presente nel più recente Age of Sigmar, ma le differenze tra queste due versioni degli uomini ratto rispetto al tema che andremo ad affrontare, sono talmente irrisorie da risultare insignificanti. Nelle viscere del Vecchio Mondo, lontano dagli sguardi e dalla luce del sole, si nasconde una specie di uomini ratto biped, esseri abili nel tenersi nascosti al punto tale che per la maggior parte della gente che abita la superficie la loro esistenza è più una leggenda, uno spauracchio. Gli Skaven assai probabilmente sono la specie più numerosa di tutto il pianeta, nascosta in svariate città sotterranee sparse nel sottosuolo di tutti i continenti conosciuti e meno conosciuti, arrivando anche ad occupare antiche fortezze montane che hanno strappato ai nani. A governare di questa massa quasi infinita di esseri spregevoli si trova una fluida e complessa gerarchia basata su giochi di potere tra innumerevoli clan, totalmente sottomessi, però, da quelli noti come i 4 Clan Maggiori, la cui autorità e influenza derivano da una innegabile superiorità in termini di tecnologia, magia e potenza militare.

La cultura Skaven pur essendo ricca di idee provenienti da tutto il mondo e florida di avanzamenti impensabili per le altre specie è inutilmente complessa e costruita attorno a un delicato equilibrio totalmente instabile basato su una combinazione di tradimento, prevaricazione e malizia, spesso tenuto insieme solo dal disprezzo e dal risentimento covato verso le altre specie che popolano il mondo.

Esseri meschini, piccoli, spregevoli gli Skaven si differenziano dai goblin nel loro approccio alla vita e nel loro modo di vedere il mondo e di giustificare le loro azioni sulla base di un concetto fondamentale: la loro megalomania. Nella narrativa pop moderna i goblin vivono spesso nella mentalità che definisco "zen goblin", un modo di vedere il mondo dove la consapevolezza del valore è pari a zero della propria esistenza dona la libertà di compiere tutto ciò che si desidera, incluso vivere una vita totalmente priva di qualsiasi istinto di conservazione, gli Skaven si approcciano alla loro esistenza in un modo totalmente opposto. Ogni Skaven, infatti, reputa se stesso il punto più alto della propria specie, l'unico skaven che valga la pena considerare tale e l'essere che meriterebbe di governare sopra gli altri, purtroppo però circondato da idioti totalmente inefficienti

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

e sacrificabili. Un popolo composto da guerrieri, stregoni e maestri di varie scienze occulte che si dimostra costantemente disfunzionale ogni volta per gli stessi identici motivi: la totale e assoluta incapacità di ammettere responsabilità per qualsivoglia errore, una ferale invidia verso chiunque abbia un'oncia di potere più di se stessi e una feroce frustrazione derivante dal considerarsi costantemente vittime di una massa di imbecilli che non meritano il proprio ruolo. O anche solo di vivere.

Nessuno skaven sbaglia mai, e se qualche altro skaven mette in dubbio? Basta farlo fuori, tanto è un idiota stupido, inefficiente e sacrificabile. E se l'altro Skaven uccide il primo? Eh beh evidentemente aveva ragione lui, ma semplicemente perchè gli altri Skaven in quel momento daranno ragione al nuovo perché tanto è comunque un idiota stupido, inefficiente e sacrificabile, e l'altro è morto quindi perchè prendere posizioni scomode? Il morto era un idiota stupido inefficiente e sacrificabile, che comunque non si meritava quello che possedeva perchè comunque tutto un giorno sarà tuo .Quello che lo ha preso ora? È un idiota stupido, inefficiente e sacrificabile.

E così via in una danza di discolpe, pugnalate alle spalle, avvelenamenti, invenzioni e rituali che falliscono causando conseguenze di cui nessuno ha davvero responsabilità mentre si cerca in ogni modo di aggrapparsi a qualsiasi merito possibile e di avvinghiarsi a chiunque possa essere un comodo strumento per la propria, doverosa e meritata, scalata sociale.Tutto questo interrotto solamente quando una minaccia più grande si presenta, quando qualcuno di loro è troppo potente per essere abbattuto con facilità (per il momento) o quando vi è la possibilità di sciamare e prendersela con altri ben più deboli per divorare con gaudio tutto quello che si può. Per poi ripartire da capo nelle proprie meschinità, perché comunque chiunque altro della propria gente non merita nessun rispetto o riguardo.

Il capitalismo moderno ama questa mentalità, premia gli alberi cattivi che danno buoni frutti ed elogia, complice anche il periodo storico in cui la narrativa dei social è più importante della realtà e dei risultati, chi mostra di avere più degli altri. Ratti che elogiano sé stessi svilendo chi sta intorno a loro, ratti che tradiscono i propri affetti e svalutano i propri sforzi nella speranza di poter salire la scala, ratti che si mostrano deboli e frignano chiedendo con petulanza aiuto e misericordia, per poi alzare la voce e tentare di tiranneggiare chi ha mostrato loro il minimo cenno di gentilezza, di compassione e rispetto. Perché il capitalismo moderno ama chi non ama se stesso e di conseguenza deve costantemente dimostrare agli altri la propria superiorità, bruca nella mediocrità che queste parodie di leader coltivano a suon di menzogne e sguazza nella performance derivante dal sopruso e dall'umiliazione. In un mondo che premia costantemente la superficialità, il guadagno sul breve, l'ingordigia, la forza derivante dalla vigliacca meschinità lo skaven regna e impera, amato, riverito e adorato da masse di fantocci privi di personalità che desiderano semplicemente che qualcuno sappia mentire abbastanza da convincere, in primis se stesso, di avere ragione. Per il momento, ovviamente. Perchè, che piaccia o meno, ci sta un solo piccolo problema nell'essere uno skaven e cioè quello di essere solo un idiota stupido, inefficiente e sacrificabile con il problema di non esserne mai consapevole. Ma la realtà non perdona e le masse di fantocci sono molto facili a cambiare bandiera, abbandonando il loro Re Ratto del momento a favore del nuovo. Che sarà ovviamente, a sua volta stupido, inefficiente e sacrificabile...

Nicola Santagostino

Un geniale stregone ingegnere

Le Déluge – gli ultimi giorni di Maria Antonietta (2024): un presagio di morte dal cielo. L'audiodescrizione di un epilogo

Laura Giordani

« *Après moi, le déluge !* » – *"Dopo di me, il diluvio!"*

Questa la famosa citazione attribuita a Luigi XV, nonno e predecessore dell'ultimo re di Francia, Luigi XVI. A posteriori, risuona come un monito profetico alla luce del sanguinoso epilogo che ha coinvolto il nipote e la sua consorte Maria Antonietta. Ancor oggi, è una delle vicende storiche più appassionanti ed epiche ma – *ça va sans dire* – tra le più trattate, nella letteratura e nel cinema. Esercita un fascino senza tempo grazie alla portata monumentale degli eventi, ma anche per la parabola estrema che hanno subìto le vite di due potenti del mondo del XVIII secolo. Il 2024 ci regala una pellicola nuova, che offre uno scorcio sugli accadimenti di quelle giornate epocali da una prospettiva privilegiata, come quella di una mosca che, inconsapevole, si introduce nella cella dell'ultimo re di Francia.

Le Déluge – gli ultimi giorni di Maria Antonietta è il film del regista napoletano Gianluca Jodice: narra gli ultimi giorni dei reali di Francia dal loro arrivo alla Torre del Tempio, a Parigi, fino al momento in cui Luigi XVI viene scortato all'esterno per esser condotto in città, alla ghigliottina. Quando si è già scritto e mostrato tutto ciò che è stato di una vicenda di questo calibro, cosa resta? Cos'altro si può raccontare senza ripetersi o annoiare? Cosa se non la psicologia? Perché sì, questo è un film che si focalizza sulla psicologia dei reali, su come vissero quei giorni d'angoscia. Ci dà la possibilità di vedere ciò che non si è raccontato né sui libri di storia, né nei documentari; lo fa attraverso gli occhi del valletto del re – Cléry, rimastogli accanto fino all'ultimo – dal cui diario è stata tratta liberamente la cronaca dei loro ultimi giorni.

Prima di Jodice, Sofia Coppola ci aveva mostrato l'ascesa di una *Marie Antoinette* (2006) giovane e frivola, fino al momento in cui la furia popolare ha costretto lei e il suo sbiadito marito alla fuga. Sei anni più tardi, in *Addio mia Regina* (2012), una Maria Antonietta più fragile subisce il fascino della sua confidente e amica, la duchessa Gabrielle de Polignac, il tutto visto dagli occhi della sua lettrice Sidonie e della corte di Versailles nei giorni della presa della Bastiglia. Nella parodica *La Pazza Storia del Mondo* (1981) di Mel Brooks, un re Luigi XVI molto più carnale e 'sveglio' sfugge alla ghigliottina facendosi sostituire dal suo *garçon pipì* travestitosi – che per altro verrà poi tratto in salvo prima della decapitazione da un auriga dell'Antica Roma. Le teche Rai conservano ancora un'accurata e ben più seria ricostruzione storica di 6 ore, *La Rivoluzione Francese* (1989): prodotta nel bicentenario dell'evento, rende conto di tutti gli eventi prima e dopo la rivoluzione in maniera quasi documentaristica. È divisa in due parti: nella seconda, *Les Années Terribles*, non si indugia quasi mai nella cella del re. Piuttosto, si seguono le vicende del processo e della decapitazione.

Sono proprio questi i punti su cui Jodice non si sofferma: il regista vola sugli elementi storici e si posa quasi esclusivamente su quelli più psicologici e relazionali tra i vari personaggi, che non sono più monarchi ma vittime. In questo senso, *Le Déluge* chiude un cerchio e riesce a trovare un vuoto che si sentiva il bisogno di colmare, nell'ambito di un verosimile manzoniano. Divide in tre fasi la pellicola: *Gli Dei*, *Gli Uomini*, *I Morti*. Diciamocelo francamente: la situazione per Luigi XVI è già mortifera all'inizio della realtà del film. Questa parabola non vuole riferirsi tanto alla situazione fattuale dell'ormai comune cittadino Luigi Capeto, bensì alla lenta presa di coscienza di un uomo che, per la sua ingenuità, fatica ad accettare la verità. Dapprima, rivendica ancora il diritto divino e accetta di guarire uno scrofoloso per mezzo del suo dono ricevuto da Dio; rapidamente perderà i privilegi e scivolerà in una situazione sempre più da 'comune mortale'; infine, la sentenza e il dialogo raggelante col boia che lo ghigliottinerà.

È proprio nell'ardua presa di coscienza della loro grave situazione che si consuma la vera tragedia, tutta psicologica, tra i due consorti. Quest'opera si guadagna il primato di un'analisi profonda ed essenziale, perché, a differenza di tutte le precedenti, *Le Déluge* si focalizza solo e soltanto sui consorti reali, su come vivono la loro breve prigionia. Luigi attende, sorride, spera. Maria Antonietta si secca, piange, urla. L'apice lo si raggiungerà quando Luigi, per mezzo di una lanterna magica, racconterà ai figli la fiaba di una famiglia di topolini imprigionati – l'animale emblema della miseria – che riescono a guadagnarsi la libertà grazie alle loro buone azioni. Maria Antonietta, furiosa per il suo stato d'illusione, costringe Luigi al confronto: si spoglieranno di anni di finzioni e falsità per approdare a un riavvicinamento comunque privo di amore coniugale, ma quasi fraterno. La loro natura di 'consorti', ahiloro, probabilmente non significò mai amore, ma trovò la loro etimologica e letterale conferma solo nel compimento della "stessa sorte", ovvero la ghigliottina.

Ai personaggi principali dell'opera – i reali rinchiusi, il procuratore della Comune di Parigi, un capitano, qualche rivoluzionario e la dama di compagnia della regina, la principessa de Lamballe – se ne aggiunge un altro, impersonale e imperituro: il tempo atmosferico. Proprio il cielo da cui il re si vanta di aver ricevuto il diritto divino è lo stesso che segue ora la parabola discendente dei suoi ultimi giorni. All'inizio del film, i reali arrivano alla Torre del Tempio sotto un cielo sereno e assolato, ma quando Luigi si appresta a presentarsi al processo, dei minacciosi nuvoloni iniziano a coprire il cielo. Sul finire del film, questi si fanno sempre più neri, e tuonano. Infine, quando viene condotto all'esterno della Torre per dirigersi verso la capitale – dove lo attende la ghigliottina – il re viene investito da un diluvio scrosciante. Pare che non vi siano cronache a confermare la giornata di pioggia, semmai della nebbia. È ancor più probabile, dunque, che la lieve 'forzatura storica' celi un preciso significato metaforico. Potrebbe elevarsi a un 'nuovo' diluvio universale. Sebbene non vi fu alcuna inondazione, quel diluvio ha in comune con quello biblico l'idea di segnare un punto di non ritorno, dopo il quale si sarebbe fondato un mondo nuovo. L'*ancien régime* era già morto con l'inizio della rivoluzione, ma per istituire i princìpi della *liberté* e dell'*égalité* serviva il "sacrificio

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

dell'agnello di Dio", come lo definisce Luigi XVI nel film, interpretato da un grande Guillaume Canet.

La pellicola, nella sua essenzialità, ricorre spesso all'elemento del silenzio per comunicare con lo spettatore. Al tempo stesso, spiccano dei suoni che – proprio alla luce dei lunghi silenzi – acquisiscono un'importanza sovrana: un esempio è proprio quello del diluvio scrosciante. Ecco, dunque, che la componente sonora del film si rivela essere estremamente importante. È sempre bello quando le varie componenti di un'opera contribuiscono alla resa del messaggio, specie quando una fetta degli spettatori non può fare affidamento su una di esse. Pensiamo ai disabili visivi, che 'vedono' il film solo e soltanto con l'udito. Per loro, è l'audiodescrizione (AD) quello strumento che permette di adattare la componente visiva del film alla comprensione dei fruitori, descrivendo tra un dialogo e l'altro tutto ciò che si vede ma non si sente. Spetta all'audiodescrittore l'arduo compito di riempire – quanto basta – quei lunghi silenzi che dovrebbero suscitare nello spettatore l'empatia per i due consorti malcapitati.

Il silenzio abbonda soprattutto a tavola, dove la famiglia reale non era stata mai abituata a cotanta miseria. In quelle scene, il silenzio si carica di una serie di emozioni negative a seconda del personaggio:

01:10:50 (ACC posate) Più tardi, con mestizia cenano tutti insieme, stretti intorno a un tavolo. Luigi sedicesimo osserva la famiglia, in silenzio. / (11:03) Maria Antonietta, assorta, non mangia. / (11:15) Madame de Lamballe accenna un sorriso. Avvilita, torna al suo pasto. La regina incrocia lo sguardo rassegnato del marito.

L'obiettivo della descrizione qui – vista la quasi totale assenza di dialogo – è quello di far accomodare il fruitore dell'AD a tavola con i reali deposti, far sì che percepisca lo stesso imbarazzo e miseria che si respira nella Torre del Tempio del 1792. Per questo motivo, ci si può concedere la ridondanza della precisazione "in silenzio": questo non andrebbe descritto – dato che il fruitore può sentirlo – ma qui il silenzio si carica di tutto quel disagio che non è mai esistito nelle tavole imbandite della Versailles dell'*ancien régime*.

Un altro momento cardine è il confronto tra i due consorti, anche lì fatto – oltre che di parole – di sguardi e lunghi silenzi:

01:57:47 (ACC fiati) Esce all'esterno, sul cammino di ronda. Ansima tra i merli in pietra. / (58:08) Suo marito accorre preoccupato.

01:58:38 Luigi, mortificato, abbassa lo sguardo.

01:59:08 Luigi, ridotto al silenzio, la guarda andar via. / (59:19) Maria Antonietta si ferma poco più avanti. Luigi la raggiunge con l'aria persa. [...]

02:01:05 Lei gli rivolge un sorriso commiseratore. / (01:17) Si allontana, poggiando la schiena a uno dei grandi merli in pietra del cammino. [...]

02:03:13 Si volta a guardare l'orizzonte. / (03:21) Luigi avanza verso di lei. Si mette al suo fianco, senza guardarle il volto.

02:03:40 I loro sguardi si incrociano. / (04:03) Luigi scoppia a piangere. Lei gli poggia una mano sul viso. (tocco) Commossa, gli bacia la fronte. / (04:31) Lo abbraccia. Una lacrima solca lo zigomo di lui.

Sono quei dettagli che tradiscono la psicologia di due coniugi che non si amano ormai da troppo tempo, e che – loro malgrado – si ritrovano a essere 'consorti' nella sventura. Il loro rapporto è fatto di silenzi, di non detti, di orgoglio e rancore.

Poi ci sono tutti quegli elementi che, per la loro natura circoscritta dal punto di vista tecnico o storico, necessitano di essere nominati nel testo descrittivo dell'AD e – a volte – spiegati con un breve inciso: è il caso del predellino della carrozza (ovvero il piano d'appoggio per salirci), del canapè (un elegante divano con braccioli), della lanterna magica (una sorta di antenato settecentesco del videoproiettore) o del cammino di ronda (un camminamento sulla Torre del Tempio, nascosto dietro le merlature del tetto). Lo stesso vale per l'abbigliamento, di cui nel film si fa ampio sfoggio: *culotte*, giacche con lunghe falde posteriori, bastoni da passeggio, panciotti, coccarde con spille a croci stellate, eleganti cappelli dai folti piumaggi e un tricorno dalle finiture dorate, brevemente definito nel testo dell'AD come un "copricapo con tre lati del bordo sollevati e uniti".

In conclusione, è doverosa una nota di merito per il regista Gianluca Jodice. Fresco del suo bell'esordio *Il Cattivo Poeta* (2021) in cui ha tracciato l'epilogo di un vecchio e malato Gabriele d'Annunzio (rinchiuso tra le mura del suo Vittoriale degli Italiani), è riuscito ad arrivare dove nessun altro aveva mai osato infiltrarsi: nell'assistere all'epilogo degli ultimi reali di Francia fin dentro la loro cella (rinchiusi tra le mura della Torre del Tempio di Parigi). Ha inoltre mostrato estrema collaborazione – ahimè da dare mai per scontata – al direttore del doppiaggio italiano Alessio Pelicella, che con il team della Keasound ha reso perfettamente l'opera in italiano. Nel cast dei doppiatori, spiccano due eccellenze nazionali: Riccardo Rossi (doppiatore di

Guillaume Canet – Luigi XVI) e Federica De Bortoli (doppiatrice di Mélanie Laurent – Maria Antonietta). I due sono riusciti abilmente a comunicare l'ingenuità e la tenerezza dell'uno, così come lo struggimento e la disperazione dell'altra.

Un'altra coppia di voci impreziosisce l'opera: quella di Manuel Meli (che doppia il procuratore della Comune di Parigi) e quella di Fabrizio Temperini (che doppia un inserviente cieco). Il primo accoglie i reali alla Torre del Tempio con un monologo solenne e commosso, che incarna appieno lo spirito rivoluzionario del tempo. Il secondo chiude il film commentando così il sacrificio che si sta per compiere:

"Noi che abbiamo preparato il terreno alla gentilezza, non abbiamo potuto essere gentili. Ma quando verrà il giorno in cui l'uomo sarà d'aiuto all'uomo, penseranno a noi con indulgenza".

Parole sagge che incarnano il senso del dovere e della responsabilità che quegli uomini dovettero sentire nei confronti del mondo che stavano per fondare.

Oltre a loro, la voce di un grande Pasquale Anselmo – doppiatore del boia Sanson – raggela l'animo dello spettatore nel suo colloquio col re, spiegandogli freddamente la procedura della ghigliottina la sera prima della decapitazione. Un connubio perfetto di regia, doppiaggio e – si spera – audiodescrizione che assicura a tutti (vedenti e non) la fruizione di un'opera dalla bellezza innovatrice ed essenziale. Perché, come dice la volpe al piccolo principe di Saint-Exupéry, "l'essenziale è invisibile agli occhi": bastano cuore e udito.

Laura Giordani

Festival

39° Festival del Cinema Ibero-Latino Americano di Trieste - 2024

A Costa-Gavras il Premio Allende 2024. Il ringraziamento della Fondazione Allende

Rodrigo Díaz

Il 39° Festival del Cinema Ibero-Latino Americano di Trieste si è svolto dal 13 al 20 ottobre e ha offerto un ricco programma culturale, che il pubblico triestino ha apprezzato con affetto. Segnalo i cinque Eventi Speciali, piccoli gioielli che siamo orgogliosi di aver presentato. 45 anni dopo la sua prima a Venezia, è stato proiettato per la prima volta in Italia *ORG*, film sperimentale e bizzarro, firmato dal maestro argentino Fernando Birri e prodotto da Terence Hill, che ne è anche protagonista. Girato nel 1968 e presentato alla 36° Mostra del Cinema di Venezia nel 1979, ben 11 anni dopo, non venne mai distribuito nelle sale per decisione di Terence Hill. *La independencia inconclusa* di Luis Vera, una coproduzione Cile-Messico-Ecuador-Cuba-Venezuela-Paraguay, è un documentario necessario, per capire l'America Latina di oggi rispetto al sogno dei Libertadores, che nel XIX secolo la liberarono dal colonialismo spagnolo; leaders e intellettuali progressisti raccontano il cammino da compiere ancora per raggiungere i sogni rivoluzionari. Nel 100° anniversario dalla nascita di Franco Basaglia, promotore dell'omonima legge che abolì i manicomi, il Festival ha presentato un film brasiliano pluripremiato, *Nise – O coração da loucura* di Roberto Berliner, che ripercorre la straordinaria vita della psichiatra Nise da Silveira, il cui lavoro di umanizzazione dei malati precedette di qualche decennio quello di Basaglia. Nise rifiutò elettroshock e lobotomia, per iniziare "una rivoluzione piena d'amore, ispirazione, arte e follia".

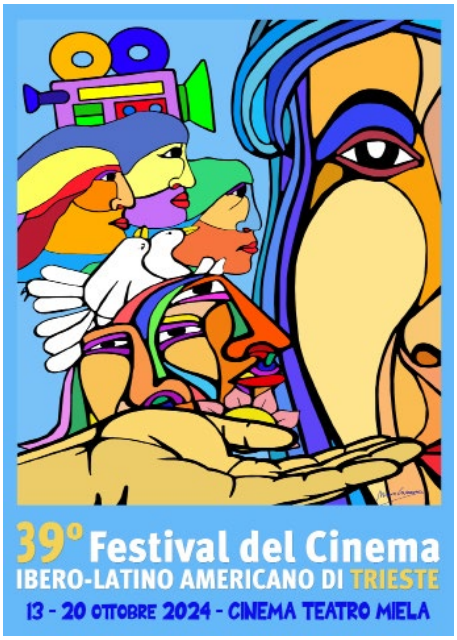
Nise da Silveira è una delle tante donne meravigliose presentate nel corso del Festival. Ci interessa offire storie di qualità, ben scritte, non convenzionali. E, chissà se il caso o la giustizia, le protagoniste sono spesso donne, che la storia tende a dimenticare e la cui memoria, invece, è necessario riscattare e conservare. Tra loro c'è Vlasta Lah, la prima ad aver girato un lungometraggio sonoro in Argentina. La ricorda il documentario *Vlasta. Apuntes para un documental* di Candela Vey, anch'esso Evento Speciale al Festival, che ne ha presentato in anteprima 15 minuti. Vlasta ha una storia incredibile: nata nell'Istria, ha studiato nel Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma prima di emigrare in Argentina, in fuga dal fascismo; a Buenos Aires è stata l'assistente dei più importanti registi dell'epoca, ma è riuscita a dirigere il suo primo film solo dopo un paio di decenni. Perché? "Perché sono donna" dice lei, in una delle interviste riscattate da Candela Vey. E poi Gabriela Mistral, il primo Premio Nobel latinoamericano per la Letteratura, protagonista del documentario *Locas mujeres* di Maria Elena Wood, o Luzmila Carpio, la cui storia di cantante determinata a esprimersi nella sua lingua *quechua* e a portare al successo canzoni che parlino della sua identità indigena, è raccontata in *Luzmila y los pájaros, por los senderos de la Pachamama* di Pablo Mensi.

Costantin Costa-Gavras (1933)

"Org" (1979) di Fernando Birri

"Nise – O coração da loucura" (2015) di Roberto Berliner

Ma questa 39° edizione non sarebbe stata la stessa senza Costantin Costa-Gavras, che ha ricevuto il Premio Allende 2024. A 91 anni, il grande maestro del cinema di denuncia sociale e politica, autore di film vicini alle istanze democratiche latinoamericane come *L'amerikano* e *Missing*, osserva il mondo con grande lucidità e ironia. Nella sua due giorni triestina ha parlato di cinema nella Masterclass all'Università di Trieste e, avendo ricevuto la Palma d'Oro a Cannes o il Premio Oscar a Los Angeles, ha preso tra le mani con molto orgoglio il Premio Allende, che lo lega a una delle personalità che ha amato di più, il presidente cileno Salvador Allende, da lui definito "un eroe del nostro tempo". A consegnargli il Premio, l'Ambasciatore del Cile Ennio Vivaldi, arrivato appositamente da Roma, mentre da Santiago la direttrice esecutiva della Fondazione Salvador Allende Marcela Ahumada gli ha fatto avere una lettera con parole di grande stima e rispetto: "*Per noi è un onore che lei riceva questo riconoscimento così meritato alla sua lunga traiettoria e per aver dato molte volte visibilità agli invisibili, facendo conoscere attraverso il suo meraviglioso lavoro le ingiustizie e vessazioni ai nostri popoli*" ha scritto tra le altre cose. A Trieste si sono incontrati un cineasta fuggito dalla Grecia per trovare la libertà in Francia e un presidente assassinato perché ultimo baluardo della democrazia del suo Paese. Incontri magici e per me, cileno che ha trovato in Italia una nuova casa, cerchi che si chiudono bene.



Il manifesto della 39° edizione firmato da Héctor 'Mono' Carrasco: "il volto di un indio latinoamericano che osserva il futuro dei suoi antenati, le colombe bianche come augurio di pace e di amicizia tra i popoli, una telecamera cinematografica riprende gli avvenimenti di ieri e di oggi in quel continente plurinazionale"

Archiviata la 39° edizione, stiamo già pensando alle celebrazioni per i 40 anni del Festival. Per questo abbiamo lanciato una raccolta fondi che ci aiuterà nella ricerca ed elaborazione di documenti, articoli, foto, video, interviste, memorie e testimonianze, in modo da ricostruire la storia del Festival attraverso un'immagine corale. La campagna è appena partita, sulla piattaforma di crowdfunding www.produzionidalbasso.com.

Rodrigo Díaz

www.cinelatinotrieste.org

Diari di Cineclub | *media partner*

Il doppiaggio

Leonardo Capuzzi

Il doppiaggio è un'arte molto antica che affonda le sue radici nel sincronismo tra l'immagine e il parlato. Le produzioni che giungono nel nostro paese sono straniere. Questa procedura viene messa in atto attraverso l'incisione di tracce audio realizzate da attori. Rispetto a molti anni fa in cui il doppiaggio era un lavoro nell'ombra, adesso grazie ad un'informazione sempre più alla portata di tutti, è molto più conosciuto.

Perché è nato il doppiaggio? Questa pratica è venuta alla luce in modo tale da abbattere determinate barriere linguistiche. Quest'arte aiuta nella fruizione, comprensione e diffusione di contenuti audiovisivi, altrimenti incomprensibili. Grazie alla nascita del cinema e al passaggio dal muto al sonoro, il doppiaggio è stato visto come un bisogno artistico, in quanto prima della settima arte non c'era questa necessità.

Questa traduzione di concetti ed emozioni fece la sua comparsa alla fine del XIX secolo, grazie all'intuizione di uno dei due fratelli Lumière e Berthon Dussand Jaubert.

In Italia Leopoldo Fregoli realizzò il cosiddetto "Fregoligraph", un'invenzione che propone una specie di doppiaggio allo scopo di intrattenere il pubblico. Fregoli non fu il primo a pensare all'idea della sincronizzazione con le immagini.

All'inizio del '900 un suo contemporaneo, Almerico diresse *Biasoeellunganegher*, uno dei primi film ad essere recitato in dialetto da una compagnia melodrammatica. La fase del cinema di quegli anni, venne chiamata nel 1980 da Raffaelli – Bernardini "fase orale" e univa la recitazione, alla lettura dei cartelli ai commenti e alcune parti di dialogo. Nel 1926 nacque il Vitaphone (l'odierna colonna sonora) e l'anno successivo venne presentato il film, *The Jazz Singer*, il primo a far sfoggio del sonoro. Durante i primi anni di regime, Mussolini mise in piedi le "prime scuole di doppiaggio" visto che tutto il paese doveva parlare un italiano corretto senza inflessioni dialettali. Successivamente sarebbero diventate scuole vere e proprie da cui poi sarebbero uscite alcune delle voci più famose ed identificabili di questo mestiere. Nel 1929 l'Italia del Duce presentò il film con le tracce originali, con l'aiuto dei gobbi rigorosamente in italiano per una più facile comprensione. Si tentò la strada della distribuzione della pellicola nelle varie lingue. Purtroppo quest'idea non durò molto e venne abbandonata. Da quel momento nacque il doppiaggio. L'inventore di questa tecnica fu Jacob Karol che la unì alla post-sincronizzazione attraverso la presenza di uno speaker o di un cantante. A contendersi il primato ci furono anche Edwin Hopkisn e Oskar Messter (padre dell'industria tedesca). Nel 1929 aveva ottenuto un brevetto, che aiutava a sincronizzare l'immagine con le varie lettere. Un anno dopo venne varato un decreto che vietava l'utilizzo di parole straniere, pena oneri fiscali importanti. Sempre nello stesso anno la percentuale dell'analfabetismo aumentava sempre più. In Italia la sperimentazione di questa nuova tecnica venne affidata dalla nascente Fox a Louis Loeffler, un conoscitore dell'ambiente cinematografico, che conosceva bene la lingua italiana.

Una sala di doppiaggio

Alina Moradei (1928 – 2016) Doppiatrice storica di Angela Lansbury ne la Signora in Giallo. Entrambe si conobbero ai Telegatti nel 1999

Tonino Accolla: Doppiatore, Dialoghista / Adattatore (1949 – 2013). Per 23 stagioni è stato la voce ufficiale di Homer ne I Simpson, Eddie Murphy e a volte Jim Carrey

Giuseppe Rinaldi detto Peppino (1919 - 2007). Considerato Il doppiatore per eccellenza. Voce ufficiale di attori del calibro di Marlon Brando, Rock Hudson, Peter Sellers, Jack Lemmon e tanti altri

Ferruccio Amendola (1930 – 2001). Voce ufficiale di Sylvester Stallone, Al Pacino, Robert De Niro e tanti altri attori storici.

La casa di produzione Columbia nel 1932 aprì a Roma il primo studio di doppiaggio. Questo termine può essere visto come una "sostituzione" alla voce dell'attore originale. In un certo senso lo è, perché molti modi di dire tradotti in lingua italiana perdono il loro significato iniziale. Il termine doppiaggio si pensa derivi dal francese doublage (doppiare) e adoubler (addobbare).

I puristi linguistici inizialmente utilizzarono due termini differenti per indicare due fasi distinte del processo: come ad esempio *doppiatura* per l'andamento e *doppiato* per il completamento del lavoro. Ancora oggi ci sono addetti ai lavori che si occupano delle varie fasi di questo mestiere. Il pubblico dell'epoca era diverso da quello attuale anche per via delle pellicole sempre nuove. Alcuni doppiatori come Emilio Cigoli, Alina Moradei, Andreina Pagnani divennero in poco tempo voci ufficiali di attori del calibro di: Angela Lansbury, Bette Davis, Greta Garbo, Lana Turner, Gary Cooper, Clark Gable, John Wayne e tanti altri. Queste voci con il passare degli anni sarebbero divenute storiche e in futuro avrebbero fatto parte del periodo d'oro di quest'arte.

Principali fasi del doppiaggio

Il primo elemento importante e che controlla

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

ogni fase della lavorazione è la *Societa' di doppiaggio*, la quale sceglie *L'adattatore – dialoghista* e il *direttore del doppiaggio*, che a loro volta devono porre le basi per incominciare. *L'assistente al doppiaggio* si occuperà di controllare se la C*olonna internazionale* sia in perfette condizioni insieme a quella italiana. Nella stessa devono essere riportati fedelmente gli effetti speciali e sonori. Nel frattempo al traduttore / dialoghista viene consegnata una copia dello script e del prodotto che dovrà essere doppiato. L'assistente dividerà il copione in quelli che vengono chiamati "anelli" (la suddivisione delle varie scene e porzioni di celluloide) e si appunta il *Timecode (codice di temporizzazione)* all'inizio e alla fine di ogni sequenza, facendo un lavoro certosino ai limiti del maniacale. In epoca moderna il digitale non taglia più in anelli la pellicola, ma utilizza i click dividendo la scena in porzioni.

La sala dove si svolge il doppiaggio è divisa in due ambienti, uno dei quali insonorizzato dove ci sono i doppiatori. L'altro, separato da un doppio vetro, viene chiamato "regia", dove gli addetti (*Direttore e Fonico*) sincronizzano le nuove tracce che verranno incise. I doppiatori vengono guidati dal direttore del doppiaggio. Se quest'ultimo viene realizzato singolarmente si chiama *In colonna separata*. *Il fonico di mix* (differente da quello di sala, addetto solo alle registrazioni) si occuperà insieme al direttore di sovrapporre le nuove tracce audio incise insieme alla già citata colonna internazionale. A queste figure verrà affiancato *Il sincronizzatore* che come dice il termine stesso sincronizza con precisione millimetrica le tracce audio sovrapponendole a quelle originali.

I doppiatori, in sala doppiaggio, sono dotati di un leggio e attraverso l'audio originale (ascoltabile in cuffia) e davanti ad un monitor devono andare a sinc con i personaggi del filmato che si sta doppiando. Rispetto a molti anni fa in cui i turni di doppiaggio erano molto più dilatati, attualmente sono molto più frenetici per via della velocità con cui le piattaforme digitali distribuiscono un sempre più crescente numero di prodotti.

Il doppiaggio nell'epoca moderna viene sfruttato molto di più rispetto a prima, per via della sempre maggiore produzione.

Inizialmente il doppiaggio veniva svolto a Roma per via dell'industria cinematografica di Cinecittà fondata da Mussolini nel 1936-37. Dalla metà degli anni 70 a Milano si andò creando un nuovo polo televisivo e cinematografico con la nascita delle tv private. Sempre in quel decennio vennero create le prime società di doppiaggio come la CDC e la SEFIT. Nel capoluogo lombardo nel 1975 nacque la società ADC Insieme alla Merakfilm.

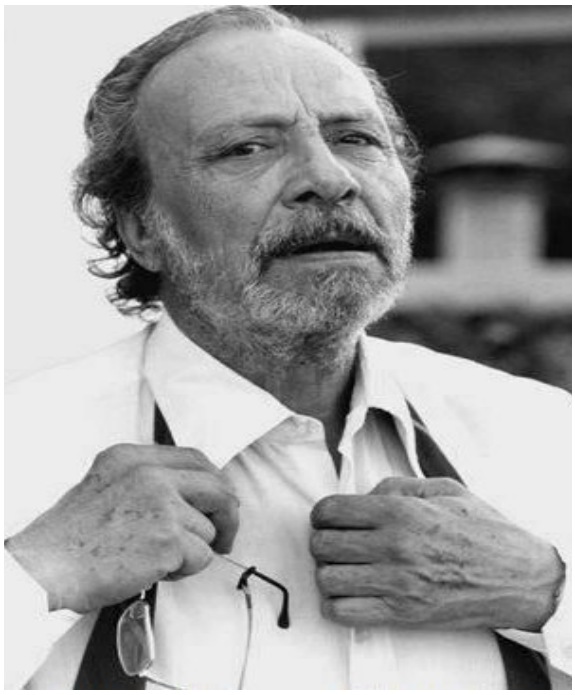
All'inizio degli anni '80 con l'avvento delle televisioni private che facevano capo a Fininvest fondata da Silvio Berlusconi si diede l'impulso al doppiaggio dei film per la televisione. Questo dovuto ad una forte carenza delle reti pubbliche come la RAI, che fino a quel momento era stata l'unica disponibile.

In conclusione, un problema non di poco conto è quello dell'intelligenza artificiale che inizia a porre molti interrogativi sul magnifico lavoro svolto dai doppiatori e non solo. Cosa succederà al lavoro di questi professionisti e portatori di emozioni? Verranno surclassati oppure si tenterà un bilanciamento tra l'AD e il doppiatore? Solo il futuro ci darà risposte.

Leonardo Capuzzi

I fratelli Mattia e Chiara Fabiano. (2002) - (2004) Voci storiche di Millie Bobby Brown e Gaten Matarazzo (Stranger Things). E di Jenna Ortega e Percy Hynes White (Mercoledì). Entrambe serie Netflix di grandissimo successo

Emilio Cigoli (1909 - 1980). Voce storica di John Wayne, Gary Cooper, Lee Van Cleef e tanti altri



Gianni Musy (1931 – 2011) . Voce ufficiale di Ian McKellen (nel ruolo di Gandalf) e Richard Harris (sostituito da Michael Gambon dopo la sua morte, sempre da lui doppiato) come Silente

Renato Mori (1935 - 2014) . Voce storica di Morgan Freeman.

Greta Garbo. Quando una dea è costretta a fare la cortigiana

"La Garbo appartiene ancora a quel momento del cinema in cui
la sola cattura del viso umano provocava nelle folle il massimo turbamento,
in cui ci si perdeva letteralmente in un'immagine umana come in un filtro, in cui
il viso costituiva una specie di stato assoluto della carne
che non si poteva raggiungere né abbandonare"
Roland Barthes

Stefano Beccastrini

Prologo

Non mi trovo del tutto d'accordo con Gore Vidal – arguto scrittore americano – quando, nel suo libro *Remotamente su questi schermi*, afferma che, nell'avvicinarsi alla morte, s'è alfine reso conto come "L'unica cosa che davvero mi è piaciuto fare è stato andare al cinema". Personalmente aggiungerei anche: esplorare continuamente - ovunque carezzandolo e baciandolo - il corpo della persona amata; leggere Omero e Shakespeare e Stevenson e Leopardi; mangiare un sapido arrosto girato alla toscana bevendoci del profumato Nobile di Montepulciano. Comunque, sostituendo "l'unica cosa" con "tra le poche cose", sottoscrivo in pieno l'affermazione vidaliana. In verità, sono ormai un paio di anni che, per motivi d'età e di salute, non vado al cinema ma continuo quotidianamente a guardare film tramite la TV o i DVD. Questo mese, parlerò su ***Diari di Cineclub*** di un film visto in televisione nel corso della scorsa "calda estate", drammatizzata da guerre crudeli e sanguinose.

Secondo Vidal, per il quale Cinema vuol dire soltanto Cinema Americano, "il decennio più brillante della storia del cinema ebbe inizio con la Grande Depressione e terminò quando cominciò la guerra". Insomma, egli pensava – e forse non aveva tutti i torti – che il decennio più brillante della sua storia il cinema l'abbia conosciuto tra il 1929 e il 1939. Ebbene, questo mese parlerò proprio di un film del 1936. S'intitola *Camille* ma anche *Margherita Gauthier*. E' tratto dal romanzo "La signora delle camelie (La Dame aux camelias)" scritto nel 1848 da Alexandre Dumas figlio. Il film ha per autore un valoroso cineasta quale George Cukor (il raffinato "Women Director" della Hollywood dell'età dell'oro, realizzatore di commedie e melodrammi indimenticabili); narra la straziante vicenda amorosa d'una cortigiana del XIX secolo (che storicamente si chiamava Alphonsine Duplessis ma fu chiamata – dalla letteratura e dalla musica - anche Marie Du Plessis, Margherita Gauthier, Violetta Valery e, a Hollywood e chissà perché, Camille); ha per interpreti un bel divo hollywoodiano, ossia Robert Taylor, e una straordinaria *Dea di celluloide* di nome Greta Garbo (mitico pseudonimo della svedese Greta Lovisa Gustafsson). Ma come "dire" il nome di una Dea? Esso va evocato, mormorato, sussurrato come si fa con i versi sublimi. Provate...

Greta Garbo, (1905 – 1990), soprannominata la Divina

Greta Garbo e Robert Taylor in "Margherita Gauthier" (Camille), (1936) di George Cukor

Una cortigiana indimenticabile

Scrive Ermanno Comuzio, a proposito di questo meraviglioso film e della sua meravigliosa interprete: "La Garbo era nel pieno della sua fama. Subito dopo essere stata Anna Karenina e in attesa di diventare Maria Walewska, riveste i panni ottocenteschi della romantica amante e probabilmente, sotto la guida di Cukor, offre la sua migliore interpretazione...Di fatto... possiamo notare che la Garbo qui scende dal suo Olimpo e diventa una creatura semplice, dando libero sfogo a quella che, nonostante i luoghi comuni, è una componente precisa della sua personalità, la gaiezza". Sono d'accordo, aggiungendo che si tratta pur sempre di una "gaiezza malinconica", di un gioia ridente seppur rattristata sempre da un fuggevole vento di morte). La Camille (o Margherita Gauthier: non si è mai capito bene come si chiami davvero la protagonista del film) della Garbo – scrive ancora Comuzio – "pur non rinunciando affatto alla componente romantica della storia, fa sentire autentico, affermato e sofferto in sé, in prima persona, questo romanticismo. E' *moderna*, intensa, senza fronzoli. Cukor la spinge sulla via, se si può dir così, del realismo. Ogni accento patetico è messo risolutamente da parte anche nella scena della morte, dove la protagonista esprime insieme il disfacimento fisico e l'esaltazione dello spirito".

Camilla/Margherita è, in fondo, ma Cukor lo mette sempre in evidenza, una vittima della società e del secolo. Il suo ruolo sociale è una sorta di corazza che la rende prigioniera per sempre: non c'è liberazione possibile per le "cortigiane", l'amore sincero è loro vietato, è l'universo maschile che ha inventato quel ruolo, quella professionalità, quell'utilizzo "usa e getta" al quale non possono trasgredire e dal quale non possono fuggire, evadere. Nel film - scrive infine Comuzio – "il modo in cui Cukor avvolge l'eroina girandole attorno con la

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

macchina da presa (i movimenti di macchina sono morbidi e parchi), i chiaroscuri della fotografia e la cura minuziosa del rapporto entro l'inquadratura tra la protagonista e gli sfondi, l'*elettrica* recitazione della Garbo, compongono un racconto che svela non solo l'amore di una creatura sensibile e sfortunata ma anche la crudeltà della situazione di cui ella è fatalmente vittima". Questa atmosfera di costrizione rispetto al ruolo sociale assegnato di *cortigiana* a una povera donna desiderosa soltanto, nel suo sapersi terribilmente malata, di vivere il proprio amore, aleggia per tutto quanto il film e lo caratterizza, nonostante le regole hollywoodiane, quale elegia, lamento, riflessione poetica chiaramente e consapevolmente proto-femminista (Cukor è sempre stato capace, con lucida coerenza, di fare simili miracoli ossia di donare ai propri film, pur così eleganti e raffinati, sulfuree vene nascoste e ribelli).

Un'altra cortigiana

Greta Garbo aveva già impersonato, sullo schermo del cinema, il ruolo di una cortigiana, prima ancora di dare filmica vitalità al personaggio di Camille (nonché a testimonianza di quanto sentisse dotate di "affinità elettive" con se stessa simili incarnazioni). Era accaduto nel 1931, il film appunto ricevette in Italia il titolo di *La cortigiana* ma in origine si chiamava invece *Susan Lenox: Her Fall and Rise*. Tratto dal romano omonimo di David Graham Phillip, ne fu regista Robert Z. Leonard (cineasta hollywoodiano poco noto in Italia, ove è conosciuto soltanto per il suo piacevolissimo biopic sulla bella e brava cantante, lirica e leggera, Lina Cavalieri: il film è del 1955, il titolo è *La donna più bella del mondo* e ne è protagonista una scatenata Gina Lollobrigida che cantò con la propria voce tutte le arie pucciniane – soprattutto quelle di *Tosca* – presenti nel film).

La cortigiana - che ho avuto la fortuna di vedere, pochi mesi fa, sul solito "canalino" televisivo toscano che sta mandando in onda, per la gioia dei cinefili, tanti vecchi film americani - è un melodramma (ma a lieto fine: narra di una cortigiana che riesce persino, alla fine, a liberarsi del ruolo e conquistare l'amore vero) caratterizzato da uno stile cinematografico di gusto quasi espressionistico per l'accentuato contrasto tra luci e ombre e che vale la pena di essere visto e ricordato almeno per un fatto: è la prima e unica volta in cui Greta Garbo e Clark Gable recitano assieme. Il film narra la vicenda di Helga Ohlin, figlia illegittima e orfana fin dalla nascita. Vive miseramente con degli zii prepotenti e ottusi che vogliono imporle di sposare un loro compare, arrapato e manesco. La ragazza, in una notte di bufera, fugge da casa trovando rifugio presso un ingegnere, Rodney Spencer, che l'ospita, la rifocilla, comprende i suoi problemi. Tra i due nasce anche l'amore: l'ingegnere deve partire per cause di lavoro ma promette che tornerà con un anello di fidanzamento. Ritrovata, e riportata a casa, dagli zii malvagi, ella fugge di nuovo. Per campare, in un mondo crudele e ostile, la ragazza – che ha assunto il nome di Susan Lenox - è costretta a concedersi a svariati maschi, compreso un importante uomo politico, di cui diventa appunto, di volta in volta, la "cortigiana". Rodney, indignato, getta via l'anello a suo tempo acquistato per lei ma in seguito, convinto della sincerità del suo amore, e nonostante gli uomini con cui è stata costretta ad andare a letto, va a vivere con Susan. Scrisse a suo tempo, di Greta Garbo, un valente critico cinematografico quale Mario Gromo: "L'attrice è ancora sovente stupenda, soprattutto nella prima parte del film, là dove i primi brividi della gratitudine e della commozione s'uniscono ad altri palpiti inconsci". Insomma, Gromo seppe vedere anche i brividi e i palpiti del volto sublime della Garbo e non soltanto il suo, troppe volte rammentato, *algore*. In fondo, l'espressione più bella del suo volto era il sorriso: celestiale, carico di rimpianti, persino malinconico ma pur sempre un sorriso – fatto di bocca e d'occhi - non la fredda musoneria troppo spesso attribuitale.

Greta Garbo e Clark Gable in "La cortigiana" (1931) di Robert Z. Leonard

Epilogo

Manuel Puig è stato uno scrittore argentino: metafisicamente brillante, profondamente cinefilo. Il suo ultimo libro si intitola proprio *Gli occhi di Greta Garbo* ed è una raccolta di riflessioni/racconti sul cinema (sono, insomma, sette "storie d'amore" per la forma d'arte che, con la letteratura, Puig ha amato di più). L'ultima storia, la settima, è dedicata proprio alla Garbo, si chiama *Mia carissima sfinge* e narra di un incontro, probabilmente mai avvenuto, dell'attrice con Max Ophuls, ricoverato in ospedale (e ormai morente). Ophuls – cineasta raffinato e romantico, filmico cantore degli amori che fioriscono o sfioriscono e dunque degno dell'attrice – in realtà non ha girato alcun film con lei: avevano progettato un *La duchessa di Langeais*, da Balzac, ma l'ammalarsi del regista lo impedì. Puig fa dire a Ophuls, rivolto a Greta: "Vorrei che l'ultima cosa che vedessero i miei occhi fosse il tuo volto..." e anche: "I tuoi film sono tutti dei classici, Greta. Peccato non avere un proiettore in questa stanza della clinica per vederli di nuovo. Se vado in paradiso spero di trovare una macchinetta che mi permetta di proiettarli avanti e indietro quante volte voglio...". E lei risponde (e la storia termina): "Certamente ce ne sarà una, e non ci saranno i critici. Per definizione il paradiso li esclude".

Stefano Beccastrini

Irving Thalberg, un genio ad Hollywood!

Il produttore che ha rivoluzionato l'industria cinematografica americana

Pierfranco Bianchetti

Nel 1918 un giovanotto dall'aspetto malaticcio, sotto peso, ma affabile, di buone maniere e apparentemente mite ed arrendevole, arriva ad Hollywood. La sua aria smarrita però non deve trarre in inganno, perché Irving, nonostante i suoi disturbi cardiaci che lo affliggeranno per tutta la sua breve esistenza, è destinato a diventare uno degli uomini più potenti della fabbrica dei sogni.

Nato il 30 maggio 1899 a Brooklyn, New York, passa l'infanzia quasi sempre relegato a letto, dove per passare il tempo legge avidamente di tutto, libri d'avventura, classici della letteratura che gli permettono di sviluppare una capacità straordinaria e un senso critico molto utili più avanti nel corso della sua strepitosa carriera di tycoon hollywoodiano.

A diciannove anni il potente Carl Laemmle, presidente della Universal, lo vuole al suo fianco prima come segretario personale e poi come produttore esecutivo. Ben presto, grazie al suo fiuto nell'intuire i soggetti più idonei ad affascinare il pubblico delle sale cinematografiche, Irving diventa "Boy Wonder", il ragazzo prodigio di Hollywood, un dirigente risoluto, con le idee chiare, per nulla propenso ad essere vittima dei capricci di registi ed un amministratore intransigente con una capacità straordinaria di far funzionare la macchina cinema.

"Thalberg gestiva il suo potere in modo autoritario, ma era estremamente leale verso chi si conformava ai suoi metodi. Evitava di impiegare chiunque in ogni settore della produzione, contestasse le sue direttive e soprattutto quei registi che pretendevano di scrivere da soli la sceneggiatura e che cercavano anche di avere il controllo totale sui loro film, insistendo sul fatto che soltanto agli sceneggiatori competeva la stesura delle sceneggiature. Lui stesso non scriveva mai una parola come non si presentava nei teatri di posa, mentre si girava un film, a meno che non fosse invitato.

Thalberg, che non era mai contrario ad asservire la produzione cinematografica alle leggi del profitto, era però fortemente convinto che maggiori profitti sarebbero derivati da una maggiore qualità. Per questo si sforzava di perfezionare sempre i suoi film, anche se accolti favorevolmente in anteprima, facendo rigirare ogni scena che non convinceva. Non a caso la MGM all'epoca di Thalberg era chiamata 'Mayer' Valley's of Retakes' (ossia: la valle dei rifacimenti di Mayer), ma bisogna ammettere che il 'perfezionismo di Thalberg era sorretto da capacità decisamente superiori a quelle dei suoi contemporanei, sia presso la MGM, sia presso le case concorrenti di Hollywood." (Samuel Max, soggettista e amico di Thalberg in Il Cinema La Grande Storia Illustrata Istituto Geografico De Agostini Novara)

Irving Thalberg e Eric Von Stroheim

Eric von Stroheim, il regista austriaco emigrato ad Hollywood ancora prima dell'avvento del nazismo, non per motivi politici ma semplicemente per un debito di gioco mai saldato, lascia l'Europa il 14 novembre 1909 con una nave che lo porta in terra americana, come ci racconta lo storico Gian Piero Brunetta.

Per vivere è costretto i primi anni a svolgere lavori disparati: panettiere, confezionatore di pacchi, cameriere d'albergo tuttofare (meno pulire il culo ai cavalli e servire a tavola per sua stessa ammissione). Ma la fortuna è dietro l'angolo e una sera in un albergo tra le montagne della California durante l'ora di cena, rovescia incautamente una zuppa di minestra addosso all'unica cliente dell'hotel, tale Margaret Knock, intelligente, bella, elegante e anche piuttosto benestante. Il colpo di fulmine tra i due cambia la vita dell'austriaco pieno di sogni (lei diventa di fatto la sua mecenate) e probabilmente anche la storia del cinema della Hollywood d'oro.

Nella Mecca del Cinema Stroheim svolge inizialmente il ruolo di stunt-man nel celebre film di Griffith *Nascita di una nazione*, e poi fa l'aiuto regista e il consigliere militare.

Specializzatosi come attore nella parte di un ufficiale crudele e sprezzante (intanto si fa aggiungere con un tocco di classe al cognome il von), dirige nel 1919 *Mariti ciechi*, grandissimo successo di pubblico per una storia forse convenzionale, quella di una donna trascurata dal marito e corteggiata da un altro uomo sullo sfondo delle montagne austriache. Allora il produttore Carl Laemmle contento degli incassi al botteghino, gli affida la realizzazione di una pellicola più ambiziosa, dandogli carta bianca. Nasce così nel 1921 *Femmine folli* all'insegna di un concetto di cinema tutto personale (realismo, sesso e metraggio illimitato) che subito lo mette in contrasto con la morale puritana di Hollywood.

Femmini folli, pubblicizzato come *"il primo film da un milione di dollari"*, poiché ricostruiva in studio il Casinò, l'Hotel e il Café de Pais di Montecarlo, ha il privilegio di apparire su di un tabellone luminoso a Times Square, New York, alla cui prima lettera del cognome Stroheim viene aggiunta una S per indicare il simbolo del dollaro.

È l'inizio della guerra tra il regista e il nuovo capo della Universal, il giovane Irving Thalberg che taglia in fase di montaggio moltissimo materiale girato.

Nel 1922 gli viene commissionata un'altra pellicola, *Donne viennesi*, ambientata nella Vienna del dopoguerra, ma prima del termine delle riprese sempre Thalberg gli toglie la regia per affidarla ad un modesto artigiano di nome Rupert Julian.

Nel frattempo quando Louis B. Mayer decide di diventare produttore indipendente, Thalberg viene nominato vicepresidente e nel 1924 ancora Mayer fonde la sua compagnia con la Metro di Loew e con la Goldwyn, dando vita alla mitica MGM.

Nel '23 la Metro aveva già in cantiere l'adattamento cinematografico del romanzo di McTeague di Frank Norris, uno scrittore americano molto vicino al naturalismo di Zola che viene intitolato *Greed* (*Rapacità*), una delle pellicole fondamentali della carriera di Stroheim, pietra miliare della storia del cinema.

In *Greed* l'uomo è rappresentato senza mezzi termini attraverso le sue passioni, le sue debolezze, con un realismo senza precedenti ed anche con una tecnica di ripresa eccezionale contraddistinta da un'efficace profondità di campo (ad esempio la sequenza del matrimonio dei due protagonisti, mentre assistiamo, attraverso la finestra, al passaggio di un funerale).

"Quanto al contesto generale - scrive Brunetta – *Stroheim opera un continuo taglio verticale nella rappresentazione di classe nelle sue storie e la degradazione e miseria dei suoi ghetti, delle sue stamberghe è omologa alla degradazione di una società nobiliare di fronte alla quale si apre il baratro di una fine altrettanto sordida e ingloriosa".*

Ma ancora una volta gli scontri tra Stroheim e Thalberg sono epocali e la pellicola alla fine subisce notevoli tagli (48 rulli tagliati, ridotti a 24 dallo stesso regista e poi diventati 16, e infine 10 dai produttori della MGM) per l'eccessiva lunghezza della storia, tanto che molti anni più tardi quando il regista avrà modo di rivedere la sua opera massacrata non riuscirà a trattenere le lacrime rifiutandone di fatto la paternità.

Eppure nel 1925 a sorpresa Thalberg decide di richiamare "l'uomo che amate odiare", lo slogan con cui era stato lanciato dai produttori e affidargli la regia di *La vedova allegra*, che sarà un vero e proprio trionfo sia di critica che di pubblico.

Irving Thalberg incontra Norma Shearer

Supervisore implacabile Thalberg, autoritario ma anche disponibile ad ascoltare i suoi collaboratori,

segue a pag. successiva

Irving Thalberg e Norma Shearer

segue da pag. precedente

"un medico abile nella diagnosi e nelle ricette terapeutiche" nell'escogitare criteri di produzione più elevati in tutta Hollywood, passerà alla storia anche per aver scoperto e lanciato molti attori e attrici come Greta Garbo, Jean Harlow, Clark Gable, Joan Crawford, Spencer Tracy, Robert Taylor ed altri.

Un giorno il tycoon nei suoi uffici conosce l'attrice Norma Shearer ed è un colpo di fulmine. I due nel 1927 si sposano mettendo al mondo due figli.

Nata il 10 agosto 1902 e cresciuta in Canada, Norma appartiene ad una famiglia benestante, ma a causa di una crisi economica, presto i suoi si ritrovano senza denaro. Caduta in povertà, la ragazza si adatta a svolgere il ruolo di pianista nei cinematografi locali (siamo ai tempi del muto) per poi trasferirsi a New York dove si adatta a fare la modella, ma con il sogno di diventare attrice.

Nel 1920 riesce ad entrare come comparsa nel film di Griffith *Agonia sui ghiacci* ed è affascinata dalla meticolosità della diva Lilian Gish.

Il regista di *Nascita di una nazione* per primo incoraggia la giovane attrice con preziosi consigli per il suo futuro nel mondo del cinema. "*Fortunatamente Griffith informò la Shearer che i suoi occhi chiari, leggermente strabici, 'erano troppo blu per essere fotografati'. Più avanti, quando si imbarcò in una carriera teatrale sotto l'egidia del produttore di Broadway Florenz Ziegfeld, 'suprema autorità in fatto di ragazze belle', anch'egli strigliò l'attrice per via delle sue brutte gambe, figura misera, e lo strabismo ad un occhio'. Sempre tenace, e con il poco denaro che possedeva, la Shearer andò da uno specialista e si fece finalmente correggere il difetto".*(Best Actress-Dizionario delle Dive da Oscar- di Stephen Tapert – Silvana editoriale)

Nel 1927 il matrimonio con Irving ovviamente agevola fortemente la sua ascesa nell'olimpo hollywoodiano. Norma diviene la First lady della MGM e suscita

"Gli ultimi fuochi" (1976) di Elia Kazan

ovviamente molte gelosie nelle colleghe attrici tra le quali Joan Crawford (la diva affermerà che il matrimonio di Shearer Irving è stata una mossa calcolata).

L'attrice, incurante delle perfidie hollywoodiane di bassa lega, setaccia le migliori opere di Broadway da trasformare in pellicole interpretate ovviamente da lei e prodotte da suo marito e contemporaneamente, grazie ad un azzeccato utilizzo di servizi fotografici che la rendono più sensuale e accattivante con i capelli che le cadono sopra un occhio, si propone come una donna moderna senza ipocrisie.

"La famiglia Barrett" (1934) di Sidney A. Franklin

Nel 1930 è la protagonista del film *La divorziata* di Robert Z. Leonard, tratto da un romanzo del 1929 di Ursula Parrott, *Ex Wife*, che racconta la vita di Jerry Martin, un artista commerciale di New York. La pellicola ci mostra la vita delle donne americane prima dello scoppio della Prima Guerra Mondiale, relegate in casa e soffocate da una società maschilista. Jerry coraggiosamente sfida le convenzioni sociali e afferma il diritto della propria libertà sessuale fuori dal matrimonio.

In anni in cui novanta milioni di americani frequentavano ogni settimana i cinematografi, la visione sul grande schermo di donne determinate e libere è fonte di forti guadagni al botteghino, mentre si affermano dive dai "caratteri forti" come Greta Garbo, Marlene Dietrich, Jean Harlow.

Norma Shearer diventa la prima attrice americana ad interpretare una donna ingenua ma pronta a varcare la camera da letto senza problemi e senza essere considerata una femmina perduta ed è considerata dagli storici del cinema e del costume sociale come una femminista ante litteram.

Le cose però non andranno sempre per il verso giusto. Con l'avvento del famigerato Codice Hays- le linee di guida per la censura adattate dall'industria cinematografica, gli sceneggiatori nei loro copioni sono costretti a creare personaggi femminili molto meno emancipati che nel passato.

Norma, guidata dal marito, gira *La famiglia Barrett* (1939); *Giulietta e Romeo* (1936) e *Maria Antonietta* (1930) uscito dopo la morte prematura di Irving.

Irving Thalberg creatore di divi e dive

Grande ideatore di star, il tycoon passerà alla storia del cinema, come abbiamo già citato,

"Hallelujah" (1929) di King Vidor

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

come il produttore che ha avuto il merito di aver lanciato nel mercato filmico Greta Garbo, Joan Crawford, Jean Harlow, Spencer Tracy, Robert Taylor e molti altri, non dimenticando l'apporto fondamentale dei tecnici, truccatori, costumisti, registi, scenografi che concorrono insieme a lui all'affermazione di un cinema popolare ma anche di qualità.

"Maria Antonietta" (1938) di S. W. Dyke

Escono sugli schermi tante ottime pellicole da lui prodotte come *Halleluja* (1929), interpretato da attori neri, il mitico *Freaks* (1932) ambientato in un circo e soprattutto per merito di Thalberg attori ormai destinati all'oblio dopo il passaggio dal muto al sonoro, vengono riconvertiti come Wallace Berry e William Powell, ma non il povero John Gilbert, grande divo del muto dalla voce in farsetto che dovrà abbandonare il cinema.

Tra i film più celebri lanciati dalla MGM di Thalberg, si ricordano *La grande parata* e *Ben Hur* (1925); *Il campione* (1930); *Grand Hotel* e *Tarzan, il re della giungla (1932)* e *Rasputin e l'imperatore (1932)*.

Per riprendersi fisicamente, il produttore va a riposarsi in Europa per alcuni mesi ma al suo ritorno ad Hollywood è costretto a limitare la supervisione dei suoi film e i suoi gravosi impegni da manager mentre molti dei divi da lui lanciati in passato sono emigrati in altre Majors.

"Romeo e Giulietta" (1936) di George Cukor

Dal 1934 per lui le cose però sembrano andare meglio. Ritorna a produrre una serie di titoli di successo: il già citato *La famiglia Barnett* (1934); *Gli ammutinati del Bounty* (1935) con Clark Gable e Charles Laughton; *Margherita Gauthier* (1936) con Greta Garbo e Robert Taylor e *Una notte all'opera* (1935), film che rilancia gli scatenati fratelli Marx.

Il 14 settembre 1936 a soli 37 anni il ragazzo prodigio del cinema americano muore lasciando sgomenta tutta Hollywood. I suoi funerali imponenti e seguitissimi dal mondo del cinema e dalla gente comune, assomigliano a quelli di un capo di stato. L'anno seguente l'Academy Pictures Arts and Sciences istituisce l'Irving G. Thalberg Memorial Award, un premio riservato al produttore, la cui opera rispecchia un'alta qualità di produzione cinematografica.

Sua moglie Norma si ritira nel 1942 dalle scene e nel 1948 si risposa con un maestro di sci. Poi dimenticata da tutti, morirà nel 1983 in una casa di riposo della California, la Motion Pictures Country Home.

Nel 1977 il regista Elia Kazan firma il film *Gli ultimi fuochi* (titolo italiano), sceneggiato da Harold Pinter, che conclude la sua carriera di regista. Tratto dal romanzo incompiuto *The Last Tycoon* letteralmente *L'ultimo magnate* di Francis Scott Fitzgerald. La pellicola interpretata magistralmente da Robert De Niro nei panni di un dispotico capo di una grande casa di produzione di Hollywood, si ispira a Irving Thalberg. *"The Last Tycoon* – scrive il critico Tullio Kezich – *è una specie di elegia dell'ultimo individualista romantico, il tipico uomo di mezzo: 'I comunisti lo giudicano un conservatore, Wall Street lo crede un comunista"*.

Pierfranco Bianchetti

Berchidda live – un viaggio nell'archivio Time in Jazz (2023) di Michele Mellara, Alessandro Rossi, Gianfranco Cabiddu

Berchidda live – un viaggio nell'archivio Time in Jazz raccoglie ed elabora più di 1500 ore di materiali d'archivio girati in 25 anni da Gianfranco Cabiddu e la sua troupe nelle varie edizioni di Time in Jazz, festival musicale creato e diretto da Paolo Fresu nel suo paese natale, Berchidda, in Sardegna

Tonino Mannella

Se c'è una caratteristica che contraddistingue allo stesso tempo il festival Time in Jazz e il documentario che lo racconta, questa è data dagli incontri; quelli tra Paolo Fresu e gli artisti che negli anni partecipano alla manifestazione, l'incontro, tra il regista Gianfranco Cabiddu e il trombettista da cui è nata l'idea del documentario, quello tra la comunità artistica, non esclusivamente musicale, il pubblico e la popolazione locale. La nascita stessa del festival scaturisce da un'esigenza d'incontro tra l'ideatore Paolo Fresu e la gente del suo paese natale nell'entroterra sassarese: come afferma lui stesso, la sua a Berchidda è sempre stata una presenza con la valigia dato che la sua vita da musicista si è sviluppata per lo più fuori dal luogo di residenza, da qui l'idea di portare il jazz in paese, un modo per avvicinarsi alla sua gente e avvicinare loro alla sua musica. L'evento è diventato presto rituale espandendosi anche nelle zone limitrofe e vede ogni anno arrivare artisti da tutto il mondo per dare vita a spettacoli musicali, esibizioni d'arte visiva, di danza, di teatro, di letteratura. Gli artisti che finora hanno partecipato al festival, e che compaiono nel film, sono tantissimi e di prestigioso valore: Ornette Coleman, Stefano Bollani, Omar Sosa, Uri Caine, Art Ensemble of Chicago, Erri De Luca, Lella Costa, Daniele di Bonaventura, Bill Frisell, Enzo Avitabile, Ezio Bosso, Carla Bley, Enrico Rava, Gianluca Petrella, Ernst Reijseger, Ludovico Einaudi, Alessandro Haber, Nils Petter Molvaer, Jaques Morelenbaum, Gianmaria Testa, Marco Baliani, Richard Galliano, Dori Ghezzi e Cristiano De André, solo per citarne alcuni.

Nel 1994 avviene l'incontro con Gianfranco Cabiddu arrivato a Berchidda con l'intenzione di coinvolgere Fresu nel progetto di musicare dal vivo un suo film muto (*Sonos 'e Memoria*, 1995) da allora nasce una collaborazione, all'interno del festival, tutt'ora in corso, la quale ha consentito al regista sardo di raccogliere una quantità impressionante di materiale, fondamentale nella realizzazione del documentario. La gestazione del film è durata 3 anni durante i quali le circa 1500 ore di filmati di archivio raccolti negli anni sono stati selezionati, e assemblati seguendo una logica di assonanze e astrazioni componendo una narrazione non cronologica che riassume l'essenza del jazz e delle performance che si susseguono, basate sulla commistione di differenti personalità artistiche e sull'improvvisazione. Alla base della realizzazione del film di nuovo entra in gioco un incontro, quello tra i tre registi autori del film, di Cabiddu ho già accennato, ma è utile parlare della sua lunga e variegata carriera come regista, sceneggiatore e etnomusicologo, che lo ha portato a lavorare con Eduardo De Filippo e Carmelo Bene a teatro oltre a ottenere numerosi riconoscimenti in campo cinematografico come ad esempio: *Passaggi di tempo* (2005), Miglior film musicale Festival di Roma; *Disamistade* (1989) - Palma d'oro Miglior Regista esordiente Festival di Valencia, Nastro d'Argento SNCC, Nomination David di Donatello Miglior Regista esordiente; *Il figlio di Bakunin* (1997) prodotto da Giuseppe Tornatore - Grolla d'Oro e Nastro

Paolo Fresu (Berchidda 1961)

d'argento SNCC per Musica e Produzione, Nomination David di Donatello; *La stoffa dei sogni* (2017) David di Donatello per la migliore sceneggiatura "non originale" e Globo d'oro per il miglior film; *Il flauto magico di Piazza Vittorio* (2018), diretto insieme a Mario Tronco, David di Donatello per le musiche.

Gli altri due registi sono Michele Mellara e Alessandro Rossi, una coppia di autori bolognesi che da oltre vent'anni lavora nel campo del cinema documentario con particolare attenzione al lavoro sui materiali d'archivio e alla loro interpretazione in funzione creativa esplorando temi impegnativi come: il diritto alla salute (*Le vie dei farmaci*, 2007), la globalizzazione (*God save the green; I'm in love with my car*, 2017), la vita politica italiana (*La febbre del fare - Bologna 1945-1980*, 2010) ottenendo diversi riconoscimenti in ambito nazionale e internazionale tra cui: il documentario *50 - Santarcangelo Festival* (2020), presentato nell'ambito della 77° Edizione del Festival del Cinema di Venezia (2020), *Vivere, che rischio!* (2019) Premio del pubblico al Biografilm e il film concerto *Musica da lettura* (2021), su e con Paolo Fresu, trasmesso da Rai 5 e Rai Play.

Uno dei momenti del Berchidda live

Il risultato del lungo e certosino lavoro dei 3 autori è un film di 90 minuti che illustra la vita del festival creando un intreccio di musica, luoghi e persone, non solo esibizioni di artisti ma anche volti partecipanti del pubblico, il lavoro di tecnici e maestranze ripreso dietro le quinte, quest'ultimo spesso reso difficoltoso dalla natura stessa dei luoghi del festival, incastonati nel paesaggio selvaggio dell'entroterra sardo. Già perché una delle caratteristiche del festival è quella di ospitare eventi e performance in luoghi suggestivi a contatto con la natura, per cui non è infrequente assistere al trasporto manuale di un pianoforte attraverso la boscaglia o vedere gruppi di persone spostarsi in massa, a piedi, tra sentieri impervi per raggiungere i vari siti d'esibizione. Il jazz, le letture, i duetti si alternano con naturalezza ai commenti di Fresu, i quali introducono lo spettatore nel suo mondo, e agli interventi degli artisti che descrivono le loro esperienze, umane prima di tutto, in maniera entusiastica facendo emergere il senso di comunità che il musicista italiano ha saputo costruire sia a livello artistico sia a livello umano tra interpreti, spettatori e abitanti. Basti pensare che nelle prime edizioni l'assenza di alberghi in paese ha fatto in modo che i musicisti venissero ospitati presso le famiglie del paese contribuendo all'atmosfera di familiarità che traspare dal film.

Mettendo insieme tutti questi elementi sembra emergere in modo chiaro l'intento del documentario: oltre a essere un ottimo veicolo promozionale per il festival, è anche in grado di cogliere l'essenza del jazz in generale se è vero che questo particolare tipo di musica, variegato e allo stesso modo indefinibile, nasce si sviluppa e si trasforma grazie proprio a incontri, condivisioni e mescolanze, di generi, di persone, di esperienze.

Tonino Mannella

Clint Eastwood, la visione indomita

Roberto Lasagna

L'essenzialità è sempre la strada prediletta del cineasta Clint Eastwood, nuovamente in sala a 94 anni con la quarantaduesima regia *Giurato numero 2* (*Juror #2*, 2024). Un'icona vivente nel corso degli anni ci ha abituato a una serie di film portatori indomiti di una visione sempre personale. Già nel suo ritorno davanti alla macchina da presa per *Il corriere* (*The Mule*, 2018) avevamo potuto percepir pagine di fascino visivo e narrativo attorno al racconto di un personaggio, il reduce di guerra e coltivatore di fiori Earl Stone, che si ritrova, quasi novantenne, a fare i conti con la sua condizione esistenziale di persona appassita, con il mondo corrotto e con la modernità fatta di astrazione e gran velocità.

Un personaggio davvero interessante, che Eastwood tratteggia con formidabile eleganza, ben undici dopo *Gran Torino* (id., 2008) in cui sembrava essersi diretto per un'ultima volta in un ruolo testamentario (e dodici anni dopo la sua ricomparsa in *Di nuovo in gioco*). L'attore-regista ritorna in una parte da protagonista nel suo film dal grandioso equilibrio che si scansa dall'apologia della sua figura mitica di antieroe. Earl-Eastwood è un uomo che il tempo ha reso simile a James Stewart, individuo della strada che alla sua età è costretto dalle convergenze economiche a sfoderare attitudini spudoratamente *politically incorrect* e a rimettersi in viaggio, con quel sorriso che il tempo non ha scalfito ma ha anzi reso un tratto indelebile della sua umanità, prendendo il posto dell'espressione sospettosa dei personaggi di Eastwood di un tempo. Ci sono elementi personali e sfumature autoironiche in questo irresistibile orticoltore ultraottantenne che passa da una convention all'altra, a bordo di un Lincoln pick-up F-100 (dopo la Ford *Gran Torino*), che si rivela abile a maneggiare attrezzi (come il pensionato Walt Kowalski) ma decisamente sconfitto in termini di relazioni umane. Ritrovandosi con l'abitazione pignorata e dinanzi al fallimento della sua società, a Earl, bravissimo e scrupoloso al volante, viene offerto un lavoro che richiede semplicemente la guida di un'auto. Con i proventi potrà fare felice la nipotina la quale potrà organizzare la festa di fidanzamento ma Earl potrà anche

evitare di perdere la sua casa, si permetterà di mangiare il miglior maiale del mondo e lo vedremo accompagnarsi con due sventole che palpeggerà bonariamente. Il tutto accorgendosi solo più tardi di essere finito a fare il corriere della droga per un cartello messicano. Lui che svolge così bene il suo lavoro tanto da vedersi premiato con l'aumento del suo carico, a un certo punto apre gli occhi sulla terribile realtà dei suoi trasporti, mentre la tensione sale, gli viene assegnato un responsabile e finisce nel mirino dell'agente della DEA Collin Bates (Bradley Cooper). Quando i suoi guai finanziari sembrano risolversi ecco allora che affiorano ben altri imbrogli, come il ritrovarsi negli ingranaggi della malavita e oggetto delle indagini delle forze dell'ordine.

Il personaggio ha modi disarmanti, e lo stile de *Il corriere*, privo di sentenziosità ma caratterizzato dalle atmosfere che contraddistinguono i migliori lavori di Eastwood, plasma con sentita adesione il racconto di un personaggio che è al contempo una simpatica carogna e un individuo dalla vitalità inesausta, un anziano che non può andare in pensione perché il mondo economico è attraversato da terremoti che mettono sulla strada e costringono a barcamenarsi chi pensava di poter vivere serenamente gli anni rimasti. Un individuo coriaceo certo, fragile e fallibile, che ha curato le sue passioni finendo per trascurare le relazioni e la famiglia e che oggi, nel mare in tumulto delle trasformazioni economiche e del commercio online che ha messo in discussione vecchi equilibri, si ritrova inavvertitamente coinvolto in una situazione più grande di lui.

Nick Schenk, già sceneggiatore di *Gran Torino* e in futuro autore di *Cry Macho – Ritorno a casa* (*Cry Macho*, 2021), fornisce uno script che racconta con umorismo e singolari allusioni alla figura del regista le sfumature di un personaggio che Eastwood interpreta con innegabile bravura, con una consapevolezza dello statuto e delle sfaccettature del suo personaggio sottilmente riproposto nelle sue caratteristiche che permettono di svelarne fragilità e attitudini, vizi e vezzi ma anche l'intensità di un'attitudine ad andare incontro alla vita come dinanzi alla bellezza di un fiore. Eastwood è particolarmente a proprio agio con gli altri interpreti, come l'ottima Dianne Wiest, la moglie da cui è separato, mentre il rapporto più positivo con la nipote è un buon motivo per accettare l'ingaggio da parte dei loschi figuri messicani. A proposito del suo personaggio, Eastwood racconta "che sarebbe stato divertente vestire i panni di qualcuno più vecchio persino di me! La criminalità è economicamente un'ancora di salvezza per Stone, ma moralmente è un collasso. Per cui da una parte la sua vita migliora, ma dall'altra va a fondo. E uno di questi giorni dovrà pagare le conseguenze e affrontare le cose sbagliate che ha fatto".

Tratto da una storia vera, raccontata per il New York Times da Sam Dolnick nell'articolo "The Sinaloa Cartel's 90-Year-Old Drug Mule", *Il corriere* sviluppa una vicenda che contempla anche l'agente Dea Jeff Moore, il vero responsabile dell'arresto di Leo Sharp, l'anziano che come

segue a pag. successiva

"Il corriere" - The Mule (2018)

segue da pag. precedente

il personaggio interpretato da Eastwood fece proventi con attività illecite poi in gran parte impiegate a fin di bene. Leo Sharp diventa Earl Stone nella personificazione di Eastwood dell'anziano cocciuto che non si piega al fino buonismo dei nostri tempi e dice quel che pensa anche quando sembrerebbe non convenirgli. Un floricoltore specializzato nella coltura di un fiore effimero che vive solo un giorno, un personaggio che per quel fiore (e a quella filosofia) ha sacrificato la vita e la famiglia che adesso gli voltano le spalle, come gliele volta la società del Midwest segnata dalla deindustrializzazione. Nel pieno della crisi non resta a Earl che correre ai ripari, vendere la casa e trovare lavoro con quel pick-up con cui gloriosamente ha attraversato 41 stati senza mai prendere una contravvenzione. Insomma, uno con una grande attitudine alla guida, di cui approfitteranno i narcotrafficanti che faranno tesoro della sua costanza da "mulo", che lo coinvolgono in nuove consegne dove si percepisce il bisogno del personaggio di non darsi fretta e di apprezzare ancora una volta e per il tempo che gli resta, la strada, il viaggio, considerando poi che la sua età lo rende insospettabile per gli agenti della Dea. E Eastwood si conserva elegante nonostante (o in virtù de) gli anni, diverte quando canta *Ain't That a Kick in the Head*, conduce il pick-up alla ricerca di quel tempo perduto che nessun pugno di dollari potrà realmente risarcire e si destreggia sul filo di un equilibrio pericoloso che non tollera il moralismo e che rappresenta l'ultima non ultima raffigurazione dell'ex pistolero dagli occhi di ghiaccio impegnato a restituire ai reduci la loro sede, a salvare la polka e la pista di pattinaggio e la cui statura è destinata a svettare al confronto con i veri immorali come il boss edonista che lo prende a cuore.

Quella de *Il corriere* è, in definitiva e nel profondo, una riflessione personale sul tempo con interpreti che se la cavano benissimo (perfetto Bradley Cooper nella parte dell'agente Dea Colin Bates) a fianco di un Eastwood consapevole dell'effetto che provoca nello spettatore il ruolo dell'anziano dalle abitudini disarmanti coinvolto in una vicenda dalle situazioni incredibilmente pericolose.

Eastwood intanto non demorde e nel successivo lungometraggio *Richard Jewell* (id., 2019) torna dietro la macchina da presa per una nuova ricostruzione di fatti reali, quelli accaduti tra il 1996 e il 2007 al Centennial Park dove la condotta diligente della guardia di Sicurezza Richard Jewell (Paul Walter Hauser) evitò il peggio e limitò gli effetti di una bomba che scosse le Olimpiadi estive di Atlanta. Il bilancio di un morto e 111 feriti fu una tragedia che avrebbe potuto assumere dimensioni più devastanti, contenute grazie al protagonista, raccontato in questo biopic appassionato che rifugge dai toni testamentari e propone un nuovo capitolo penetrante e vitale su individui spontaneamente eroici nella loro adesione competente al loro ruolo sociale. Personaggi segnati da ombre e traumi (le tracce del Disturbo Post Traumatico da Stress in *Sully*, quelle del bullismo in *Ore 15:17 Attacco al treno*) riverberano nella presenza del generoso Richard Jewell attorno a cui divampa improvvisamente un abisso di intolleranza. Un processo di presunta colpevolezza contro questo addetto magazziniere il quale, da vice-sceriffo a guardia giurata di un college difende il suo sogno di tutelare il proprio paese diventando un agente e ritrovandosi oggetto delle sospettose indagini del FBI tre giorni dopo essere diventato un eroe nazionale. Come in Sully (id., 2016), l'eroismo nella sua forma più spontanea è messo sotto la lente del sospetto: la stampa ha bisogno di creare un evento mediatico e l'FBI ha bisogno di trovare un colpevole per la bomba nel villaggio olimpico di Atlanta '96.

Eastwood scende in campo con un racconto curatissimo in cui la direzione dei gli attori si eleva rispetto al cinema più recente del cineasta e cresce in efficacia raccogliendosi in una dimensione di tensione che conserva la limpida naturalezza di tempi e spazi non deformati ma, come nella sequenza dell'esplosione, aderenti a un'idea di rappresentazione classica. E alla naturalezza fanciullesca del protagonista, un devoto al bene pubblico finito nel tentativo dell'FBI di farne un mitomane colpevole, Eastwood affida il suo sentito inno alla fiducia nell'integrità. Qualità che il film ritrova in un personaggio attraversato dalla passione per le forze dell'ordine e persino troppo fiducioso in loro. Come Eastwood, Richard Jewell crede nella legge, ma il regista crede invece un po' meno nelle persone che devono tutelare l'idea di Stato, e non si trattiene dal mettere in bocca all'avvocato Watwon Bryant che difenderà Richard Jewell l'accusa rivolta ai tre agenti federali accusati di essere degli "stronzi" che lavorano per l'FBI. Per tutto il tempo ci è dato credere alla buona fede di Richard Jewell, cui Walter Hauser fornisce un'incarnazione splendida.

segue a pag. successiva

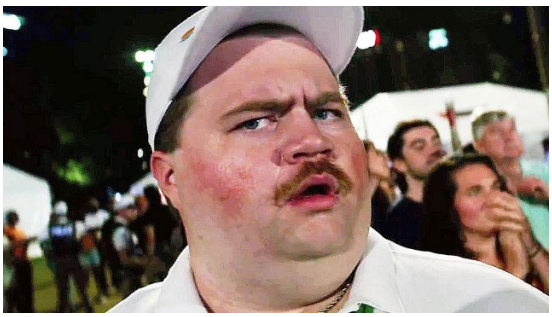
"Cry Macho" - Ritorno a casa (2021)

segue da pag. precedente

Un ritratto di chi sceglie il corpo degli agenti di sicurezza nell'intenzione di fornire il proprio impegno inestimabile a servire l'America, mentre gli agenti dell'FBI si rivelano privi di un codice d'onore, come il personaggio di Tom Shaw (Jon Hamm) che lascerà trapelare ai media l'indagine in corso sul sospettato Richard Jewel, dopo aver ceduto alla lusinga erotica della giornalista in carriera Olivia Wilde (Kathy Scruggs). Tra individui sottoposti a pressioni per trovare il colpevole e i condizionamenti del mondo dell'informazione, Jewell troverà i suoi fedeli alleati nella madre fiduciosa interpretata da un'eccellente Kathy Bates e in Watwon Bryant (Sam Rockwell), l'amico di Jewell che sceglie di fargli da avvocato e che per tutto il tempo sposa la causa con piena fiducia nell'innocenza del suo assistito. Il quale si ritrova additato da eroe e potenziale assassino, e finisce in un processo che finisce per indicare, con lo sguardo del repubblicano Eastwood, le istituzioni come fuori da ogni deontologia.

Prima di condurci nell'atmosfera di tensione crescente dentro e fuori l'abitazione di Richard Jewell in cui il personaggio e i suoi due unici sostenitori, la madre e l'avvocato, vivono l'attesa snervante del ristabilimento della verità, la regia limpida di Eastwood, con la sequenza dell'attentato, ha fornito un esempio perfetto della capacità del cineasta di accompagnare lo spettatore dentro il cuore dell'evento, con tutta la scrupolosa attenzione per i dettagli del solerte Richard Jewell, pronto a muoversi, a non risparmiarsi e a dare l'allarme quando tutt'intorno domina un clima dei festa, con il pubblico impegnato a ballare la Macarena. Arrivismo a abnegazione sono propensioni che confliggono nello scenario di questa America in cui si racconta a cuore aperto il bisogno di guardare il volto umano di Richard Jewell valorizzandone le attitudini. Un uomo della folla eccezionale in quanto ordinario il quale non ha perseguito un intento di affermazione e visibilità come pretenderebbe l'accusa ma le cui vere ed encomiabili capacità la madre ricorda nella conferenza stampa rivolta al Presidente degli Stati Uniti d'America. Sul fronte opposto, Olivia Wilde è l'interprete della scaltra e non proprio casta giornalista disposta a uccidere la reputazione e quindi l'esistenza di un giovane che salva decine di vite applicando la Legge. Richard Jewell, pur con i suoi limiti, fa la cosa giusta, e al suo cospetto il rappresentante della legge ambiguo e la giornalista carrierista estremizzano quella frattura tra l'individuo e il sistema (Stato) che il conservatore libertario Eastwood denuncia potentemente in uno dei suoi film meglio diretti e interpretati. Un titolo che pur raccogliendo i consensi della critica viene snobbato dagli Oscar che si dimenticano le nominations per gli eccellenti attori (fatta eccezione per Kathy Bates). Ma Eastwood ha in serbo una sorpresa per gli spettatori e ritorna ancora una volta davanti e dietro la macchina da presa con un racconto di immagini ampie, di paesaggi messicani che divengono specchio di momenti interiori in *Cry Macho – Ritorno a casa* (Cry Macho, 2021), un film che suggerisce il bisogno di salvaguardare il sentimento di fiducia da offrire al giovane protagonista che affianca l'anziano personaggio.

L'essenzialità del racconto è il filo in grado di sorvegliarne l'efficacia, anche in alcuni passaggi che sarebbe sin troppo facile definire semplificati. Nell'ambientare la vicenda nel



"Richard Jewell" (2019)

1979, Clint assume le cadenze di un personaggio, Michael Milo, che il tempo ha segnato profondamente ma di cui resta intatta la capacità di sguardo: anziano, rallentato, questo ex campione di rodeo la cui carriera si fermò per un incidente, vive solo e si trova incalzato dall'antico padrone per una sfida quasi senza possibilità di appello: riportargli a casa il figlio tredicenne Rafa (Eduardo Minett), da anni latitante e dedito ai combattimenti tra galli. Questi è scappato per sottrarsi ai genitori, un padre sempre in fuga e una madre disturbata il cui amante di turno lo picchia selvaggiamente. Per l'anziano "gringo" interpretato da Eastwood, il film è l'occasione preziosa per riportarci con *Cry Macho* tra le immagini polverose e avvolgenti di un racconto di formazione, dove Michael ritrova la possibilità di sfoderare attitudini e rigore morale, mentre il ragazzino, raggiunto dall'uomo in un momento di fuga dai federales, si rivela sbruffone ma presto bisognoso di un vero punto di riferimento. Entrambi si confrontano con il gallo da combattimento che Rafa chiama "Macho", divenuta la guardia del corpo del tredicenne in questi tempi di solitudine e randagismo. Per Rafa, l'animale è un insostituibile compagno, per Michael, il quale chiama "coglione" il gallo, l'animale è invece lo spunto per fare i conti con quell'immagine irrispettosa e oltranzista che la gioventù incarna ai suoi occhi, ma anche con le fragilità di una condizione. In questo film privo di elementi inessenziali, Eastwood novantunenne non perde l'occasione per portarci a conoscenza di un personaggio a confronto con disillusioni e generazioni più giovani, con il bisogno di valorizzare attimi naturali, vitalistici, senza perdere di vista le emozioni e l'ironia. Il suo Michael, ancora attraente nonostante (o in virtù delle rughe e con la voce profondamente roca, si trova a seguire ragazze pronte ad attraversare il confine del Messico, dicendo alla guardia al confine di essere con loro, dichiarando ironicamente prossimità e affetto verso quelle presenze (qualcuno un tempo desiderato, ora forse da proteggere). Il suo Michael è invitato dall'assatanata madre di Rafa ad andare a letto con lei, una donna attraente, conflittuale ed estremamente più giovane, ma egli ritiene non sia la cosa giusta, confermando l'attitudine rigorosa di un personaggio cinematografico di cui riconosciamo tratti anticipatori persino nel protagonista de *Gli spietati* (1992). Passato e presente si contendono la scena in un viaggio in cui lo sguardo del personaggio, il suo carisma venato di sobria intensità, si accompagnano alla voce dichiaratamente lontana dalla volgarità imperante. Ci sono amarezza, disincanto, ma anche ricerca di armonia in Michael, che una volta trovato il ragazzino e dopo essersi sentito etichettato da questi come un "vecchio puzzolente" evita inutili piagnistei e si erge a modello inattuale ma fatalmente portatore di autenticità: porta Rafa a dormire all'aria aperta, lontano dalle case e dalla civiltà. Quando, a una sosta, alcuni balordi rubano loro l'auto, i due non si abbattono, si adeguano trovando nella loro complicità la forza per continuare il viaggio. Così, Rafa "prende a prestito una Ford", e, visto che l'auto sembra non avere un proprietario, Michael tira fuori il ragazzino dal posto di guida e si mette al comando, per continuare quel viaggio che li potrà condurre a casa. Alla ricerca di una complicità vera, sostitutiva di una genitorialità assente per il suo giovane nuovo amico. Michael diventa così, per la durata di un film, quella figura portatrice di coraggio nelle proprie posizioni e fiducia, qualcosa che a Rafa manca e grazie a cui è possibile vivere un'evoluzione. Il reciproco scambio di attenzioni tra il giovane e l'anziano è un altro momento del percorso di Eastwood nel disegno di personaggi, come il Walt Kowalski di *Gran Torino* (2008), disposti ad aprire un varco in orizzonti in cui si presentano antiche ferite e pregiudizi tra popoli. Il Messico attraversato dall'auto di Michael e Rafa, che si appropriano non a caso di una vecchia Ford come nel film del 2008, libera vedute di un cinema rigenerante, che ha tutta la limpidezza del volto di Clint. Con momenti di fascino autoindulgenti e situazioni in cui la comunità (e persino una donna presto avvinta da Michael) viene in soccorso. La regia classica ripropone il tema della folla e dell'individuo sin nell'immagine del rodeo dei galli, mentre cultura e natura si contendono la scena in un viaggio dove l'anarchico Clint ancora una volta si trova a fuggire dai Federales. Una ballata anche piacevolmente musicale nelle contraddizioni sociali, dove in primo piano troviamo quelle età che non sembrano avere facile dialogo, per non dire cittadinanza, nel presente americano, invogliate a trovare un punto di incontro e nuova linfa per guardare avanti in un film struggente e insieme sobrio che non può lasciare indifferenti gli appassionati ammiratori di Clint Eastwood e tantomeno chi nel cinema riesce a cogliere percorsi autoriali fatti di coerenza e sincero impegno.

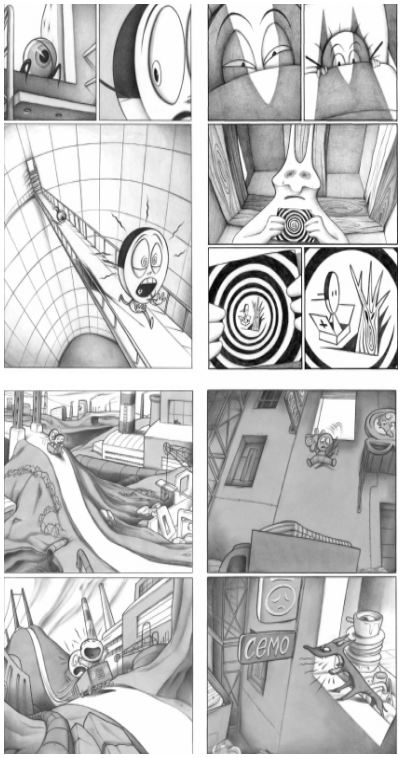
Roberto Lasagna

Fumetti

Cosa c'è di più vero di un mondo disegnato? Il ritorno di Pastil

Ali Raffaele Matar

Tra gli eventi che hanno marcato "l'effetto farfalla" di quest'ultima edizione di Lucca Comics and Games, la mostra dedicata a Francesca Ghermandi – incastonata nella stanza più prestigiosa di Palazzo Ducale – è stata a suo modo una sorpresa folgorante. Un degno tributo a un'artista che ha fatto la Storia del fumetto italiano, navigando instancabilmente in un oceano di forme, da cui ha attinto generi, tecniche e trame, rielaborate di volta in volta, grazie al suo talento innato. Una selezione di tavole originali, in aggiunta a una serie di teche colme di oggetti in ceramica, carnet, volumi, poster, spille, dépliant e riviste a cui l'artista ha contribuito nel corso del tempo, testimonia la cospicua quantità di lavori a cui si è dedicata sin dagli anni Ottanta. "L'idea dietro alla mostra" – ha sottolineato in una recente intervista con Luca Raffaelli – "è quella di far vedere che il mio lavoro non si limita ai disegni e ai fumetti". Un percorso sperimentale multidisciplinare ricchissimo, che non può essere racchiuso in una sola definizione. La mostra, a cura di Stefano Prodiguerra e Pio Corvedu, si apre nel segno dell'omaggio: due tavole esposte in verticale suggellano l'affetto immemore che lega l'artista bolognese a Walt Disney e Carl Barks. Alle spalle, l'enorme manifesto realizzato proprio per Lucca Comics and Games nel 1998; un coloratissimo tripudio che celebra il periodo d'oro della nona arte, dove alcuni dei suoi personaggi più iconici, da Hiawata Pete a Pastil, si danno appuntamento in un lunapark, circondati da altrettante figure del mondo dei cartoon, in mezzo ad albi di ogni tipo, sparpagliati ovunque: da Cocco-bill di Jacovitti alla Pimpa di Altan, da Big Baby di Burns ai Simpson di Groening e persino, un po' nascosto, Maus di Spiegelman. E ancora: Pazienza, Mattotti, Matticchio, Semerano e altri artisti che l'hanno segnata e influenzata. In uno degli schermi posti alle due estremità della sala, è stato scelto di riprodurre in loop un'animazione in stop-motion realizzata per il teatro di Bumbòz; nell'altro, invece, un'intervista inedita, filmata nel suo studio. Presente anche la produzione più recente dell'artista, che negli ultimi anni ha collaborato con varie compagnie giapponesi: dai lavori come grafica pubblicitaria per Tamiya, azienda specializzata in modellini automobilistici, all'ultima fatica a fumetti progettata insieme a degli editor nipponici, *I misteri dell'oceano intergalattico* (edito in Italia da Eris), fino al progetto *Uniti a Handala*, nato da un'idea di Francesca Ghermandi e Hurricane Ivan per chiedere il cessate il fuoco a Gaza. Un'intera parete è stata riservata a *Pastil*, probabilmente il suo personaggio più noto e amato, le cui avventure sono tornate nuovamente disponibili grazie a Eris, dopo anni di colpevole assenza dalle librerie. Per la prima volta, sono state raccolte in un unico volume le tre storie realizzate verso la fine degli anni Novanta, date alle stampe al tempo da Phoenix (i primi due capitoli) e Einaudi (che aveva pubblicato l'arco finale nel 2003), con nuovi redazionali, in cui l'autrice racconta la genesi del personaggio, e una nuova illustrazione di copertina – anche questa esposta. Un ritorno più che necessario per quello che può ritenersi, senza esagerazione, uno dei fumetti muti più importanti di tutti i tempi. Una storia ciclica, ricorsiva, ma anche un viaggio onirico (in segno di omaggio a Little Nemo di McCay), che può essere fruito come un'esperienza sensoriale, dove ogni dettaglio e ogni sfumatura di matita diventano materia tangibile, in cui è difficile non farsi tentare dalla voglia di immergersi in un mondo disegnato meglio della realtà stessa. L'unico della collana No Words, lanciata nel 1998 da Daniele Brolli per Phoenix (che aveva anche ospitato *Infierno* di Tito Faraci e Silvia Ziche), ad esser stato nominato per un prestigioso Ignatz award negli States. Nato dai ricordi di infanzia dell'artista, Pastil narra le continue fughe di una bimba dalla testa a forma di aspirina, elevata a simbolo universale dell'infanzia e dell'innocenza che si scontrano con un mondo sconosciuto, pieno di insidie – con una regia che ha lo stesso rigore dei migliori film muti d'annata. Con un richiamo metaforico alle favole di Carroll e Collodi, la Ghermandi rielabora le storie della sua infanzia con quel tocco geniale dal sapore postmoderno che, da sempre, la contraddistingue, in cui emerge l'ossessione per il cinema e la televisione, per gli spot pubblicitari (Hiawata Pete docet), i brand, la grafica e il teatro delle marionette, in un continuo salto tra passato e futuro, in un mondo che appare sconfinato e in continua espansione, che stupisce tanto il lettore quanto la piccola protagonista. D'altronde, Francesca Ghermandi non si è mai limitata all'essenziale. E se il mondo vorrà mai costringerla a limitare in un recinto la sua irriducibile creatività, lei cercherà altri mezzi per creare mondi nuovi in cui catapultarsi, in fuga da un pianeta, questo, sempre più tragico e iniquo. Francesca, come la sua Pastil, sta ancora camminando e sperimentando. E noi continueremo a farlo con lei.



Pastil - tavole

Francesca Ghermandi, Lucca Comics 2024

Pastil - copertina edizione Eris

Ali Raffaele Matar

Teatro

Il corpo. Voci di donne nel delitto Matteotti

Da un'idea di Riccardo Nencini. Di e con Anna Meacci, Daniela Morozzi e Chiara Riondino; introduzione di Riccardo Nencini. Regia Matteo Marsan. Produzione Lo stanzone delle apparizioni. Teatro Puccini, Firenze

Andrea Verga

Il 19 agosto del 1924, alle ore 18, il corpo di Giacomo Matteotti lascia Monterotondo, dove era stato identificato dalla famiglia e da alcuni deputati, con l'aiuto del suo dentista, a causa dell'avanzato stato di decomposizione. Destinazione: la sua città natale, Fratta Polesine, vicino Rovigo, dove arriva alle 6 del mattino successivo. Il corpo viaggia quindi di notte, per non destare clamore. Fin qui si spinge l'arbitrio del potere fascista che, in tutta illegalità, contro la volontà della vedova, decide, con la scusa dell'ordine pubblico, come e quando sarà trasportato il corpo di un uomo libero. Mentre il treno parte una voce urla: "in ginocchio!". Le persone eseguono, anche quelle fuori dal recinto della stazione, mentre si levano grida commosse di "Viva Matteotti". Manifestazioni simili, grazie all'impegno dei ferrovieri, si vedono in tutte le stazioni in cui il corpo di Matteotti si ferma, anche in piena notte.

«Chiedo che nessuna rappresentanza della milizia fascista sia di scorta al treno, nessun milite fascista di qualunque grado o carica, comparisca, nemmeno sotto forma di funzionario in servizio. Chiedo che nessuna camicia nera si mostri davanti al feretro e ai miei occhi durante tutto il viaggio e a Fratta Polesine fino a tanto che la salma sarà sepolta. Voglio viaggiare come semplice cittadina italiana che compie i suoi doveri, per potere esigere i suoi diritti, quindi nessuna vettura salone, nessuno scompartimento riservato, nessuna agevolazione o privilegio, ma nessuna disposizione per modificare il percorso del treno, quale risulta dall'orario di dominio pubblico. Se ragioni di ordine pubblico impongono un servizio d'ordine, detto servizio sia affidato solamente ai soldati Italiani» scrisse la moglie di Matteotti, Velia Titta.

Con questo racconto e queste parole davvero alte e commoventi si chiude la lettura teatralizzata interpretata dalle bravissime attrici toscane Anna Meacci e Daniela Morozzi e messa in musica dalla straordinaria cantautrice Chiara Riondino. Il delitto Matteotti visto attraverso le lettere e i diari di quattro donne. Velia Titta, Anna Kuliscioff, Julka Schucht, Margherita Sarfatti, quattro donne che hanno legato il loro destino ai loro uomini: Matteotti, Turati, Gramsci e Mussolini. Ognuna di loro vede, sente, pensa, agisce politicamente, ama, partecipa, in quei mesi cruciali dopo il barbaro assassinio di Matteotti in cui il fascismo sembrò vacillare. Come appaiono sincere e lucide Velia, Julka e Anna (che critica Turati di essere troppo tiepido e pauroso), e come appare invece contorta e brutta la prosa pseudo-futurista di Margherita Sarfatti, con quella delirante e appassionata apologia del suo "DUX".

In quel viaggio in treno di cento anni fa, in quel corpo di Matteotti che, nonostante tutto, non venne mai lasciato solo, in quegli uomini e quelle donne che l'hanno accompagnato, in quei ferrovieri, vediamo invece un embrione di quell'Italia onesta, per bene (gli inglesi direbbero *decent*), quell'Italia naturalmente antifascista che poi con la resistenza darà un contributo fondamentale alla liberazione del paese dall'incubo fascista e nazista. L'Italia ha due primati: il fascismo, che abbiamo poi esportato in tutto il mondo, e l'antifascismo, che da noi arrivò prima e più forte che in altri paesi: così scriveva Primo Levi nel suo illuminante testo "Al visitatore" destinato al Memoriale di Auschwitz (oggi a Firenze).

Nei centenari bisogna innanzitutto evitare contributi inutili e poi possibilmente limitare la retorica. Senza dubbio questa pièce (spettacolo? lettura? teatro canzone alla Giovanna Marini?) è riuscita in questo doppio intento.

Sulle letture teatrali chi scrive, che pur le utilizza nella sua modesta pratica di animatore culturale, ha sentimenti contrastanti. Da un lato è bello e giusto (e anche comodo) che nel momento in cui si vogliano far parlare gli archivi si possano vedere e interrogare i fogli e le parole nella loro nuda verità di documento e nella loro materialità, da tutti visibile. D'altro lato certamente manca quella libertà di movimento e di emozione che va insieme alla parola quando è stata assimilata e digerita dal corpo dell'attrice o dell'attore.

Dispiace poi quando la parte teatrale risulta schiacciata come in questo caso da una scenografia molto densa che di fatto impedisce i movimenti, fatta dalle casse usate nei concerti e in teatro per mettere e spostare i materiali (credo si chiamino rack), scelta che appare difficile da capire: sembrerebbe assai preferibile a noi profani nessuna scenografia.

Comunque sia queste parole (questi documenti, questi archivi), parole vere di corpi veri, ci sembrano assai necessarie e urgenti in questo 2024, con l'estrema destra al potere ormai un po' ovunque, e hanno quindi bisogno di trovare pagine web che le accolgano anche e soprattutto libri, come quelli di Nencini. E poi dei corpi che si sentano di metterle in scena, altri corpi che le leggano e le capiscano e le interpretino e le cantino e mettano in musica, e corpi che sappiano illuminare quei corpi e dare loro il giusto suono, e corpi che strappino biglietti, e che servino caffè nel bar e che lavino i bagni del teatro e infine corpi che ricevano tutto questo, noi spettatrici, noi spettatori, numerosi in questo triste anniversario della Marcia su Roma. (Non ci dimentichiamo l'anniversario di due anni fa con Liliana Segre in Senato che, suo malgrado, ricordando la marcia su Roma, le leggi razziali, la deportazione, inaugurò di fatto la legislatura meno antifascista dell'Italia repubblicana).

Insomma se queste parole, quelle vere, di quel tempo, senza retorica, che sanno di vita, di corpi, dell'amore di queste donne antifasciste per la vita, per la libertà, per la giustizia sociale, per i loro compagni, se queste parole cadranno alla fine in nuove orecchie che le intenderanno e le capiranno allora questo centenario e questa pièce saranno serviti a qualcosa.

Poi, si sa, la storia sarà anche maestra di vita ma non sembra avere scolari, come disse Antonio Gramsci (che purtroppo però, pur riconoscendo il suo "eroico sacrificio", in un suo articolo chiamò Matteotti "pellegrino del nulla"... proprio lui, che disse ai suoi aguzzini: «Uccidete me ma l'idea che è in me non la ucciderete mai»!).

Infine chiediamoci sinceramente perché oggi celebriamo Matteotti. Per omaggiarlo ispirandoci al suo coraggio e alla sua determinazione o per esorcizzarlo perché queste due stesse qualità ci mettono a disagio e ci fanno paura?

Andrea Verga

Anna Meacci, Chiara Riondino e Daniela Morozzi in scena. Foto di Andrea D'Antoni tratta dal sito del MART

La Spagna nel cinema. Una storia importante

Leonardo Dini

La Spagna, esattamente come la Francia e l'Italia, rappresenta un capitolo centrale nella storia del cinema. Gli autori spagnoli, da Buñuel a Almodovar, rappresentano una fonte inesauribile di creatività originale. La cinematografia ispanica ha un ruolo essenziale, sia nella storia del cinema europeo che internazionale e mondiale.

È una storia che nasce lontano nel tempo, alla fine del 1800, in pratica in parallelo con la origine del cinema francese. I primi corti risalgono al 1897, prima con realizzatori francesi poi spagnoli: si tratta di numerosi cortometraggi sperimentali di vario genere, tra i quali quelli di Segundo de Chomón, l'equivalente spagnolo della fantasia creativa di George Meliés in Francia. De Chomón, esplorando i suoi dati biografici, ha origini francesi, sposa un'attrice francese e deve la sua ispirazione per il cinema a un viaggio a Parigi nel 1895, ove conosce la cinematografia dei Lumiére. De Chomón si rivela presto un efficace sperimentatore e innovatore tecnologico e utilizza la tecnica della stop motion. In seguito collabora alla realizzazione del film italiano *Cabiria*, uno dei primi esempi di collaborazione cinematografica italo spagnola, collaborazione che prosegue sino a oggi, basti pensare alle riprese di Sergio Leone in Spagna come location. Basti pensare al ruolo di attori e attrici italiane in film spagnoli: Francesca Neri in *Carne trémula*, di Almodovar, Valeria Marini in *Bambola*, con il regista Bigas Luna, Anna Galiena in *Prosciutto Prosciutto*, e ad attrici con origini spagnole, come Vanessa Incontrada che si sono, a loro volta, affermate in Italia. Agli esordi del cinema in Spagna, Barcellona, da subito, si costituisce come la Hollywood o Spanishwood per usare un neologismo, del cinema spagnolo, con studi di produzione e produttori autoctoni. In tal senso il cinema spagnolo nasce indipendente. Successivamente nascono i centri di produzione cinematografica di Madrid. La fase anteguerra mondiale del cinema spagnolo vede la creazione di opere essenzialmente di ispirazione letteraria o storica, tra queste particolarmente nota è *Sangue e arena*, dello scrittore e regista Vicente Blasco Ibañéz: in Italia Totò lo citò nel titolo parodistico del suo film *Fifa e Arena*. Data invece al 1928 la nascita del primo Cineclub spagnolo, da un'iniziativa del nascente maestro del cinema ispanico Luis Buñuel. L'anno dopo, nel 1929, Buñuel realizza, insieme a Salvador Dalí ma firmando il film come regista, l'opera capolavoro del cinema surrealista *Un chien andalou*, *Un cane andaluso*, un corto che vale quanto un film, per la straordinaria creatività che ne fa un assoluto del cinema di ogni tempo. È noto che Buñuel e Almodovar sono i maggiori autori del cinema spagnolo in assoluto e soprattutto i più originali, tanto da essere punto di riferimento creativo per l'intero cinema internazionale. *Un chien andalou* trascolora nella pittura visiva il bianco e nero e grazie al pittore Dalí diviene anche un unicum, nel cinema di ogni tempo, così come il crossover culturale dato dalla sperimentazione di Dalì con Hitchcock nel cinema internazionale. Dagli inizi il cinema spagnolo si caratterizza come cinema di avanguardia, negli anni '20 e torna a esserlo, dopo l'oscurantismo della dittatura, negli anni'70, quando la libertà è un fantasma e quando Buñuel crea il film *Il fantasma della* Libertà. Anzi proprio grazie alla Francia registi come Buñuel riescono a esprimersi pienamente, nonostante censura e dittatura in Spagna, creando e realizzando film che caratterizzano un'intera epoca, come *Il fascino discreto della borghesia*. Avanguardia e sperimentazione sono ancora oggi il metodo dei film di Almodovar come lo furono quelli di Buñuel e in altro modo di Bigas Luna. Durante

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

l'era franchista andò in esilio, oltre a Buñuel, anche Jorge Semprún, poi illustre sceneggiatore per il regista greco Costa Gavras. La libertà torna solo negli anni '70, nel 1977, dopo il triste periodo del cinema di regime, forzatamente diffuso solo in castigliano, è il caso dell'assurdo film di De Heredia con sceneggiatura dello stesso tiranno Franco. Nonostante tutto emerge però, negli anni '60, il cosiddetto NCS Nuovo Cinema Spagnolo, vincolato tuttavia da una censura quasi Controriformista da Inquisizione. Intanto, negli anni '50 il Neorealismo italiano ispira la rinascita del cinema libero spagnolo con Luis García Berlanga e Juan Antonio Bardem, dal loro genere di cinema di fronda e critico nasce Luis Azcona che poi, in Italia, si associa creativamente, al corrosivo e anarchico genio di Marco Ferreri che notoriamente risentiva molto dello *zeitgeist* e della energía creativa sperimentale spagnola. Azcona è autore di *El Pisito*, romanzo che è spunto per il primo film di Ferreri con la sceneggiatura di Azcona. Tra i registi del Nuovo Cinema Spagnolo, movimento ispirato dalla *Nouvelle Vague* francese, spicca Carlos Saura, autore de *La Caccia*. Lo stile *esperpento* che descrive con accenti grotteschi la realtà è invece caratteristico di un'altra opera di Saura, *El estraño viaje*, *Lo strano viaggio*, del 1964, dedicato al mondo spagnolo delle campagne. Negli anni '70 si sviluppa il cinema di Jesús Franco, fra horror e eros, con opere come *Il Conte Dracula*, con Christopher Lee e *99 Donne*, film che inizia il genere detto sexploitation. Singolare poi il percorso del regista Victor Erice che dopo una pausa di trent'anni è tornato al cinema nel 2023 con *Cerrar los ojos*. Sessualità e paradossi sociali sono argomenti dei film di Erique de la Iglesia, predecessore immediato del cinema trasgressivamente sperimentale di Pedro Almodovar. Mentre erotismo e ironía attraversano il cinema di Bigas Luna, quasi un Tinto Brass spagnolo. Curiosamente, a causa dello stop del periodo franchista, soltanto nel 1986 nasce la Academia de las artes y las ciencias cinematográficas che sfocia nella creazione nel 1987 del Premio Goya, il maggiore premio cinematografico spagnolo, costituito da un premio in bronzo, a forma di ritratto del pittore Goya. I film record più premiati dal premio Goya finora sono stati celebri opere come *Mare dentro*, film di Alejandro Amenabar, nel 2005, *Ahy Carmela!*, di Carlos Saura, nel 1991 e recentemente, nel 2024, *La società della neve*, di Juan Antonio Bayona, autore catalano, nuova promessa del cinema ispanico, autore che è stato anche, nel 2023, candidato all'Oscar per il miglior film straniero. Proprio in questa categoria vinse il primo Oscar del cinema spagnolo *Volver a empezar*, opera di José Luis Garci, regista e storico del cinema. Gli anni '90 e i primi anni del XXI secolo vedono il vero successo del cinema spagnolo e lo sviluppo di numerosi nuovi talenti, emergono Amenabar, Alex De La Iglesia e Trueba. Se nel 1994 Fernando Trueba vinse l'Oscar con *Belle Époque*, film ambientato nel 1931 che descrive quattro donne e quattro dinamiche psicologiche differenti della sessualità femminile, nel 2000 giunge la vittoria nell'Oscar per Almodovar con il film del 1999 *Tutto su mia madre*, *Todo sobre mi madre*, con Cecilia Roth. Nel 2004 Amenabar ottiene l'Oscar con *Mare Dentro*. Nel 1992 arriva il Leone d'argento al Festival di Venezia al regista Bigas Luna per il film *Prosciutto Prosciutto*, opera che è parte della sua Trilogia Iberica. Mentre Almodovar diviene autore internazionale col successo nel 1988 di *Donne sull'orlo di una crisi di nervi*, ispirato all'opera di Jean Cocteau *La voce umana*. Dal cinema dei grandi registi spagnoli e in primis dal cinema di Almodovar sono emersi grandi attori spagnoli come Antonio Banderas, Victoria Abril, Carmen Maura, Penelope Cruz, Cecilia Roth. Banderas, in particolare, è divenuto protagonista di molte opere internazionali e produzioni Hollywoodiane, portando il cinema spagnolo nel cinema americano. Negli anni più recenti sono emerse altre attrici significative come Paz Vega, Paz De La Huerta, Beatriz Segura.

"La caccia" (93) di Carlos Saura

Nel 1995 esce il film di Alex De La Iglesia *El día de la bestia*, seguito a breve dall'horror *Tesis* del 1996 di Amenabar, con Ana Torrent, attrice nota sin dagli anni '80. Singolare caratteristica del cinema spagnolo commerciale recente è la prevalenza dei generi thriller e horror, con qualche attinenza con altre cinematografie ispanofone come quella filippina o sudamericana per i generi horror e fantasy. Tra i registi recenti si segnala il talento di Julio Medem, autore de *Gli amanti del circolo polare* (1998), di *Lucía y el sexo* (2001) e de *El árbol de la sangre*, *L'Albero del sangue* (2018). Nonostante abbia quasi un secolo e mezzo di storia il cinema spagnolo dunque non soltanto rimane un'eccellenza del cinema mondiale ma rimane un cinema giovane e fatto di autori e attori giovani e deve gran parte della sua vitalità proprio all'esperienza di aver vinto su una dittatura durata mezzo secolo e sulla best practice dovuta all'essere al centro del vasto mondo culturale ispanico che unisce tante culture e tanti paesi nei cinque continenti.

Leonardo Dini

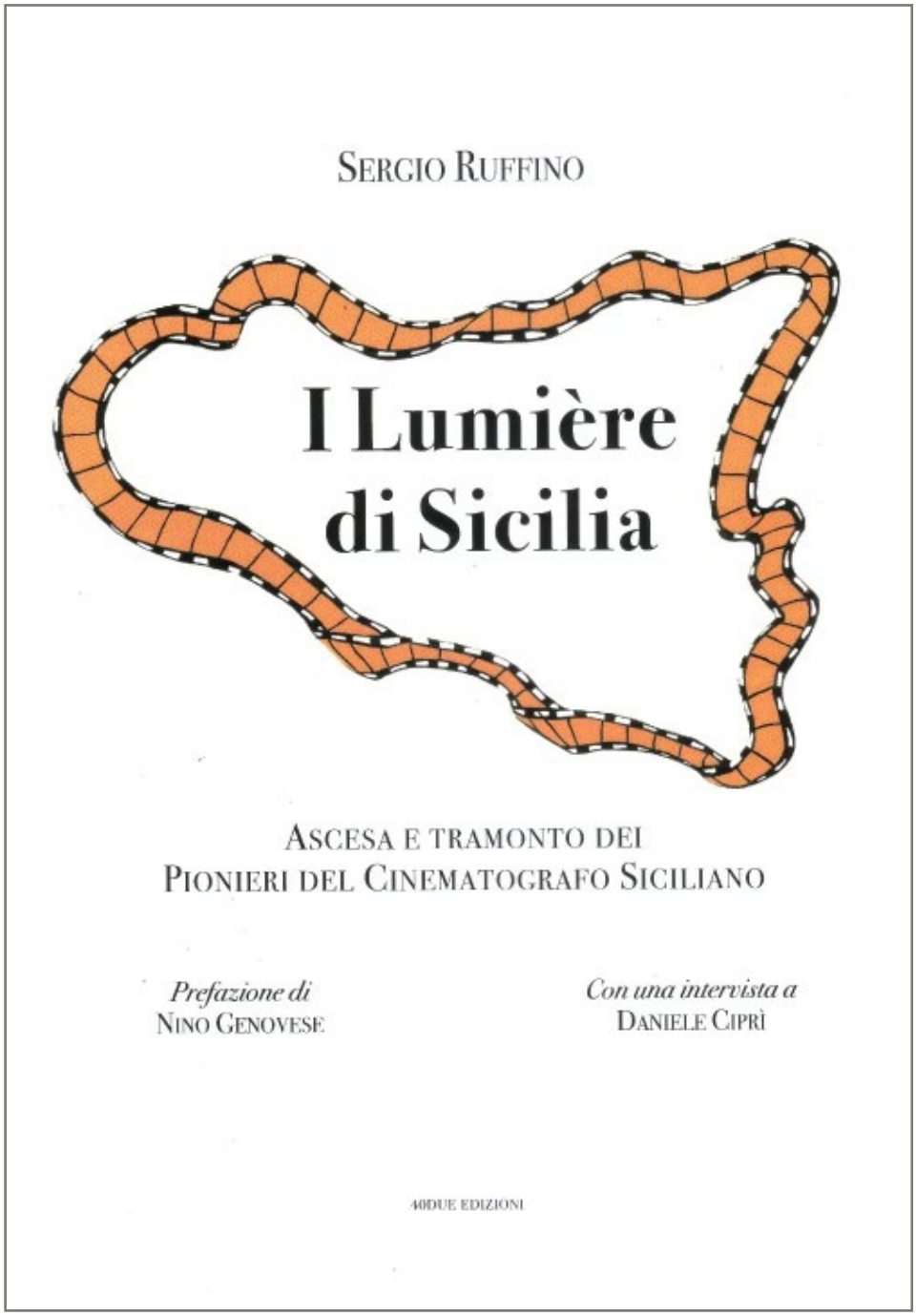
"Tutto su mia madre" (1999) di Pedro Almodóvar

"L'albero del sangue" (2018) di Julio Medem

Abbiamo ricevuto

I Lumière di Sicilia

Storia del cinema in Sicilia attraverso un libro di Sergio Ruffino



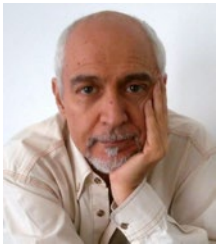
«È davvero possibile scrivere e parlare ancora della Sicilia?», si chiede lo scrittore Pietrangelo Buttafuoco: la sua risposta è positiva, e noi la condividiamo.
Infatti, la Sicilia è come uno scrigno, un forziere da cui si possono continuare ad estrarre pietre preziose, anche quando esso sembrerebbe vuoto.
E tutto ciò riguarda gli innumerevoli aspetti della sua storia millenaria, compreso il cinema.
Se è vero che – come "location" – l'isola risulta la regione più "cinematografata" d'Italia, è anche vero che, fino a qualche anno fa, i primi tempi dello svolgimento del cinema in Sicilia erano (quasi) completamente sconosciuti, inesplorati, prima che alcuni studiosi cominciassero faticosamente a ricostruirli.
Ma se molto è stato fatto, la ricerca è sempre "in fieri", poiché vi è sempre qualcosa da capire meglio, approfondire, correggere, ampliare, aggiungere....
È quello che fa ora il giovane studioso e regista palermitano Sergio Ruffino, con il suo libro "I Lumière di Sicilia - Ascesi e tramonto dei pionieri del Cinematografo Siciliano", pubblicato da "40Due Edizioni" di Palermo, che si avvale, alla fine, di un interessante dialogo con Daniele Ciprì.
Si tratta – a mio avviso – di un viaggio interessante ed affascinante, che esplora in maniera approfondita e "scientificamente" valida, tutta la Storia del Cinema in Sicilia, costituendo un vero e proprio omaggio ai suoi "pionieri": innanzitutto, i primi operatori che, venendo da varie parti d'Italia, se ne andavano in giro per le varie piazze siciliane, con una macchinetta a tracolla (quel "ragno nero sul treppiedi", la definisce Pirandello), facendo vedere i filmati che portavano con sé, ma anche documentando visivamente "tranches de vie" dei vari luoghi in cui si trovavano, che poi riproponevano davanti ai primi, stupefatti spettatori dell'epoca; e, dopo di loro, tanti altri (registi, produttori, attori, ecc.), che operarono attivamente sul territorio.
Il libro di Ruffino segue questi primi passi del cinema, soffermandosi su questi pionieri, privilegiando uno dei più importanti registi e produttori operanti a Palermo, Raffaello Lucarelli, senza trascurare le varie Case di produzione (presenti in gran numero nell'isola, tra cui qui ricordiamo solo l'O.F.S.), attrici e attori considerati veri e propri "divi" dell'epoca (per esempio, Pina Menichelli e Febo Mari), la prima "Scuola cinematografica" fondata da Paolo Azzurri, le riviste specialistiche del periodo, lo strano caso del film "Sperduti nel buio", personaggi importanti come Ugo Saitta, Pino Mercanti, Vittorio De Seta, Giovanni Rappazzo (il vero inventore del cinema sonoro) e Francesco Alliata (fondatore della "Panaria Film"), ed ancora – senza dimenticare quelli formatisi "in loco" – tutti quei registi venuti da fuori, per ambientare e girare le loro opere nell'isola.
Una storia avvincente, dunque, che si snoda lungo tutta la Sicilia, nel periodo compreso tra i due grandi conflitti mondiali, e che termina alla fine degli anni Cinquanta, con una precisa finalità: quella del recupero e della valorizzazione della memoria storica di una terra, di cui ancora altri aspetti sono racchiusi in quel forziere cui abbiamo prima accennato e da cui bisogna saperli tirare fuori, per farli diventare "patrimonio" e "memoria comune".

Nino Genovese

I Lumière di Sicilia
Ascesa e tramonto dei pionieri del cinematografo siciliano
Sergio Ruffino
Prefazione di Nino Genovese
Con una intervista a Daniele Ciprì
40due Edizioni , 2024
15,00 €
168 p., Brossura
EAN: 9788898115907

I dimenticati, #114

Franca Bettoja


Virgilio Zanolla

Non tutti i 'dimenticati' sono tali per qualche disgrazia che ne ha troncato la carriera, come la morte precoce, problemi di salute, contrasti professionali, o a causa dell'altalenante fortuna, che porta cineasti e pubblico a mutamenti nel gusto e nella stima. Nella ricca e variegata storia della settima arte, c'è stato pure qualcuno che, in certa misura, ha voluto egli stesso scivolare nel limbo dei carneadi, lasciandosi in pratica quasi dimenticare: è il caso di una bravissima attrice italiana mancata solo un paio di mesi fa, attiva tra gli anni Cinquanta e Sessanta, che pur prendendo parte solo a ventitré film ha impresso una traccia indelebile nel panorama del nostro cinema: Franca Bettoja.

Nata a Roma il 14 maggio 1936, - lo stesso giorno in cui, dal balcone di piazza Venezia, Mussolini proclamava la fondazione dell'impero - Franca era membro di una celebre famiglia di ristoratori e albergatori, oggi giunta alla quinta generazione, che ha le sue origini in Maurizio, un commerciante di vini il quale avviò l'attività ricettiva nel 1875 acquistando un'antica osteria presso la basilica di Santa Maria Maggiore, e mutandola in albergo.

Il suo esordio davanti alla macchina da presa avvenne all'età di diciannove anni, in un'anonima particina nel melodramma *Un palco all'opera* (1956) di Siro Marcellini, con Aldo Silvani, Isa Barzizza, Alberto Farnese, che attraverso il racconto di un anziano ex direttore di orchestra rievoca le figure e gli amori dei compositori Gioachino Rossini, Gaetano Donizetti e Vincenzo Bellini. Ebbe molto più spazio alla sua seconda partecipazione, nell'avventuroso *Gli amanti del deserto* (1957), pellicola di produzione italo-spagnola: uno scontato polpettone mal diretto (da Goffredo Alessandrini, Gianni Vernuccio, Fernando Cerchio e León Klimovsky), male interpretato (da un barbutissimo Gino Cervi, Carmen Sevilla e Ricardo Montalban) e male montato, dov'ella vestì i panni di Zuleika, una giovane donna innamorata del protagonista Said, sultano usurpato, che alla fine viene uccisa per non averlo tradito. Girato in Egitto all'epoca della crisi di Suez, il film risente della confusione del momento, e di dissidi che scoppiarono all'interno della troupe; Franca seppe comunque sfruttare al meglio la natura drammatica del personaggio.

Seguì, quell'anno stesso, il melodramma sentimentale *La trovatella di Pompei* di Giacomo Gentilomo, girato in gran parte a Tivoli; dove però aveva una parte secondaria, gl'interpreti essendo Alessandra Panaro, Massimo Girotti e Carlo Giustini.

La ventiduenne attrice era ormai pronta ad affrontare il suo primo ruolo impegnativo, quando Pietro Germi la volle al suo fianco come coprotagonista de *L'uomo di paglia* (1958). È la storia di Andrea Zaccardi, operaio, marito di Luisa e padre del piccolo Giulio, uomo alacre e tranquillo, che durante una visita a moglie e figlio al mare conosce Rita Fabiani, una giovane che vive nel suo stesso condominio, fidanzata con Marco, soldato di leva. Tra Andrea e Rita nasce un'attrazione irresistibile, e profittando dell'assenza della famiglia i due intrecciano una relazione. Mentre però Rita si è abbandonata totalmente alla passione, pur essendo sinceramente innamorato di lei Andrea non riesce a staccarsi dalla famiglia, perciò decide di troncare il loro rapporto. Una sera in cui lei telefona chiedendo di vederlo, col pretesto di portare fuori il cane Andrea esce di casa e si avvia al luogo dell'appuntamento; ma il piccolo figlio Giulio, scorgendolo, lo segue; quando Andrea e Rita sono ormai a vista il

bambino rischia d'essere investito da un camion che colpisce invece il cane, straziandolo: Andrea accoglie tra le braccia il figlio piangente, e tra lui e Rita corre un definitivo sguardo d'addio. Pochi giorni dopo, mentre la famigliola è per strada si ode la sirena di un'autoambulanza: è venuta a rimuovere il corpo di Rita, gettatasi da una finestra di casa sua, al quarto piano. Andrea confessa la sua colpa alla moglie, che sconvolta, lo abbandona col figlio. Finché la sera di S. Silvestro, nel tornare a casa solo, cupo e disperato, Andrea ritrova Luisa e Giulio. Tutto sembra tornare normale, ma Luisa dice a se stessa che «non sarà mai più come prima, mai più».

Benché si trovasse appena al suo quarto film, e il primo da protagonista, nei panni di Rita Franca offrì una prestazione di sorprendente intensità, sia per la partecipazione emotiva che per la finezza delle espressioni. Tanto che ottenne una nomination al premio Grolla d'Oro quale migliore attrice protagonista, mentre Germi fu candidato alla Palma d'Oro a Cannes quale migliore regista, e il film nel 1959 si aggiudicò il Nastro d'Argento per la migliore regia e il miglior commento musicale, opera del maestro Carlo Rustichelli.

Dopo quest'esito felice, ella venne chiamata a lavorare nel melodrammatico *Le insaziabili* (Tant d'amour perdu, 1958) di Léo Joannon, accanto a Pierre Fresnay, Gabriele Ferzetti ed Anne Doat: una produzione francese, ispirata dal romanzo di Balzac *Papà Goriot* e incentrata su due dispotiche sorelle, figlie di un industriale in declino finanziario, che sono innamorate dello stesso uomo; dove interpretò da par suo una di esse, Annie.

Nel 1959 apparve in due film: l'avventuroso *Apocalisse sul Fiume Giallo* di Renzo Merusi e il drammatico *La notte dei teddy boys* di Leopoldo Savona. Il primo, una coproduzione italo-francese che ebbe come altri protagonisti Anita Ekberg, Georges Marchal e George Wang, è incentrato sulla distruzione di un ponte sul Fiume Giallo, durante la rivoluzione cinese del 1950; Franca interpreta suor Celeste, una giovane missionaria che ha cura di un gruppo di bambini asiatici orfani. Il secondo, con Geronimo Meyner, Corrado Pani, Enio Girolami, Alessandra Panaro, Massimo Girotti e Andrea Checchi, racconta del ricatto perpetrato da tre studenti di liceo nei confronti del sor Annibale (Mario Carotenuto), proprietario del bar dove sono soliti trovarsi; Franca veste i panni di Orietta Fantoni, sorella di uno dei tre ricattatori.

L'anno dopo, lavorò in altri due film: il drammatico *Cavalcata selvaggia* di Piero Pierotti e la commedia satirica *La mano calda* (La main chaude) di Gérard Oury. Nel film di Pierotti, ambientato nella Maremma del 1870 e definito nei manifesti «il primo western italiano», Franca fu protagonista con Girotti; esso narra l'impossibile storia d'amore tra il bandito Lorenzino e Paola, nipote del marchese di Santa Maura. In quello di Oury, una sorta di parabola in chiave satirica, vengono illustrati i molti spostamenti di un'ingente somma di denaro, che ottenuta dapprima con l'inganno da un uomo maturo a danno di una ricca vedova, dopo il passaggio in più mani finisce ad una buona vecchina, la quale grazie ad essa può tornare al paese natìo; Franca interpreta Christiane, una ragazza che si finge ricca per tentare di attrare a sé il cinico Michel, di cui è innamorata. Tra i molti attori coi quali divise il set vanno menzionati Jacques Charrier, Macha Méril, Paolette Dubost e Alfred Adam. Per lei, il 1960 fu anche l'anno dell'esordio televisivo, nella miniserie in sei puntate *La Pisana*, diretta da Giacomo Vaccari e tratta dal romanzo d'Ippolito Nievo *Le confessioni di un italiano*, trasmessa con grande successo dal 23 ottobre

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

al 27 novembre sul Programma Nazionale (poi Rai Uno); Franca interpretava Aglaura, la sorella di Carlino (Giulio Bosetti), mentre Lydia Alfonsi era la Pisana.

Con *Giorno per giorno, disperatamente* di Alfredo Giannetti nel '61 ella ebbe un'altra bella occasione per mettere in luce le sue qualità d'interprete. Il film, opera prima del regista e sceneggiatore futuro premio Oscar, raccontava le drammatiche vicende della famiglia Dominici, composta dal sarto Pietro (Tino Carraro), sua moglie Tilde (Madeleine Robinson) e i figli Dario (Tomas Milian) e Gabriele (Nino Castelnuovo), scossa fino alle fondamenta dalla follia che ha aggredito la mente di Dario. Franca impersonò Marcella, collega di lavoro che suscita un sentimento in Gabriele, tuttavia da lei non corrisposto; per questo ruolo assunto con misura e grande sensibilità, l'anno dopo ella venne candidata al Nastro d'Argento quale migliore attrice non protagonista. Sempre nel '61, apparve anche nel peplum *Orazi e Curiazi* di Ferdinando Baldi e Terence Young, come Marzia, figlia di Tullo Ostilio, accanto ad Alan Ladd, e nel bellico *Ultimatum alla vita* di Renato Polselli, nella parte di Mara Berri, con Cristina Gajoni, Valeria Moriconi, Didi Perego, Claudio Gora e Andrea Checchi: la pellicola è basata sul sequestro di cinque giovani donne da parte di un drappello di soldati tedeschi durante l'ultima guerra, e dalla ribellione che ne segue.

Nel 1962 Franca tornò a lavorare per la televisione, presentando per sette mesi su Rai Uno il varietà di Adriano Mazzoletti e Roberto Nicolosi *Tempo di jazz*. Nel cinema interpretò la regina Patricia nell'avventuroso *I normanni* di Giuseppe Vari, a fianco di Cameron Mitchell, Ettore Manni e Geneviève Grad, e apparve in *Sesto senso* di Stefano Ubezio, film del quale si sa poco o nulla. L'anno successivo lavorò nella commedia bellica di Sergio Corbucci *Il giorno più corto*, parodia de *Il giorno più lungo* uscito qualche mese prima: una pellicola che vide la partecipazione (a titolo gratuito e in cameos) di moltissimi attori, da nomi internazionali quali Annie Girardot, Anouk Aimée, Virna Lisi, David Niven, Simone Signoret, Stewart Granger, Jean-Paul Belmondo e Walter Pidgeon, ai principi della commedia all'italiana e ai principali interpreti del neorealismo rosa. Si trattò della prima occasione in cui Franca apparve in una pellicola dove risultava anche Ugo Tognazzi, sebbene i due non fossero presenti nelle stesse scene. Avendo quale partner Vincent Price ella vestì poi i panni di Ruth Collins nell'horror fantascientifico *L'ultimo uomo sulla terra* di Ubaldo Ragona, che nel suo genere oggi è considerato un cult-movie.

Dopo d'allora, l'attrice si produsse in tre film d'avventura diretti nel 1964 da Luigi Capuano: fu Isabella Fieschi nello storico *Il Leone di San Marco* di Luigi Capuano, e Samoa, la moglie di Sandokan, in *Sandokan contro il leopardo di Sarawak* e *Sandokan alla riscossa*: il personaggio protagonista era interpretato da Ray Danton.

Seguì un biennio di lontananza dal set, forse perché i personaggi che le proponevano non le davano molti stimoli: detto con ogni rispetto, non dev'essere gratificante passare da una Rita Fabiani a una Samoa. A riportarla al cinema d'autore pensò a fine '66 Ugo Tognazzi, alla sua seconda regia con *Il fischio al naso* (1967), una mordace satira tratta dal racconto *I sette piani* di Dino Buzzati: la grottesca storia dell'industriale Giuseppe Inzerna (lo stesso Tognazzi), che ricoveratosi in una clinica per curare un banale fischio al naso, viene spostato di piano in piano sempre più in su, finendo tra gl'incurabili. Ad affiancarlo c'erano Olga Villi (nel ruolo di sua moglie). Franca (nel ruolo dell'amante), Marco Ferreri, Tina Louise, Riccardo Garrone, e, nella parte del padre di Giuseppe, Gildo Tognazzi, il papà di Ugo.

All'epoca, Franca e Ugo stavano già assieme. Com'ebbe a ricordare lei in una bella intervista, all'inizio Tognazzi «era un signore che mi faceva la corte, ma a me la cosa non divertiva molto, perché ero fidanzata e presa da tutt'altre faccende. Lui era un amico di famiglia, conosceva i miei e quando veniva da Milano era nostro ospite [ovvero soggiornava in uno dei loro alberghi]. Io però allora uscivo col mio fidanzato e lo lasciavo a casa a passare tutta la serata con mio padre. Qualche volta andava a ballare con mia sorella: le feste a Cortina d'Ampezzo, per esempio, se l'è fatte tutte con lei, credo di avere ancora le foto di lui che balla con mia sorella e i miei amici». Poi Franca e il fidanzato si lasciarono, e Ugo... si fece sotto. Il risultato fu che l'11 ottobre '67 i due divennero genitori di Gianmarco, seguito da Maria Sole il 2 maggio 1971; e il 15 agosto 1972 si sposarono a Velletri, dove la coppia aveva definitivamente messo casa. A proposito della richiesta di matrimonio, lei rammentò che un giorno ricevé da lui una sua fotografia, con la scritta: «Può un così bell'uomo sperare di diventare tuo marito?».

Franca intanto era riapparsa in un film, la commedia avventurosa *Riusciranno i nostri eroi a ritrovare l'amico misteriosamente scomparso in Africa?* di Ettore Scola (1968), nella parte di Rita, moglie dell'editore Fausto Di Salvio (Alberto Sordi). Da allora, salvo la parentesi di *Non toccare la donna bianca* di Marco Ferreri (1974) - grottesco western parigino dal «surrealismo dilagante», con la coppia Mastroianni-Deneuve e tanti altri ottimi attori, dov'ella interpretava la moglie di Mitch (Tognazzi) - preferì dedicarsi alla famiglia, senza troppi rimpianti. Massone, con sua madre Marisa e Lia Bronzi Donati fondò nel 1975 la Gran Loggia Femminile d'Italia, di cui fu anche Gran Maestra.

Rimasta vedova nel 1990, tornò sul set per l'ultima volta nel 1993 nel drammatico *Teste rasate* di Claudio Fragasso, per interpretare Roberta, la madre di Marco (Gianmarco Tognazzi), aspirante skinhead nazistoide. Tra il 13 dicembre 2022 e il 12 marzo '23 Castel Sant'Angelo ha ospitato la mostra "Franca Bettoja Tognazzi. La moda di un'attrice", excursus della sua carriera nel cinema corredato da foto, abiti da sera e dai costumi da lei indossati sulla scena.

Franca si è spenta a Roma, al Policlinico Gemelli dov'era stata ricoverata a causa di una polmonite, il 13 settembre di quest'anno, all'età di ottantotto anni, tre mesi e trenta giorni.

Virgilio Zanolla

Franca Bettoja con Pietro Germi (L'uomo di paglia, 1958)

Franca Bettoja e Vincent Price (L'ultimo uomo della terra, 1964)

Franca Bettoja. Manifesto di Orazi e Curiazi, con Alan Ladd e Jacques Sernas (1961)

Franca Bettoja con Ugo Tognazzi

Franca Bettoja con Ugo Tognazzi e i figli Ricky, Thomas, Maria Sole e Gianmarco

La scrittura e il carattere. I grandi del cinema sotto la lente del grafologo #25

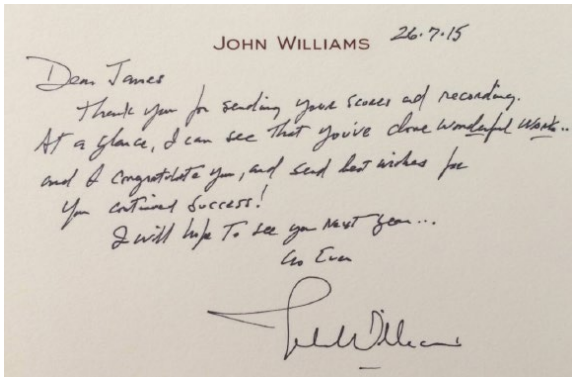
Il personaggio del mese: John Williams

Barbara Taglioni

John Williams (1932)

Quando pensiamo al cinema, a volte ci soffermiamo solo sulle storie che esso ci racconta e sui volti che le interpretano, dimenticando che la musica che accompagna lo scorrere delle immagini è di fondamentale importanza per la buona riuscita di un film. La colonna sonora di un'opera cinematografica è in grado di rafforzare, commentare, contraddire delle immagini o esserne indifferente, ma saprà svelarne sempre il significato più profondo e John Williams in questo è uno dei più stimati e prolifici compositori di tutti i tempi, vincitore di numerosi onori fra cui cinque Oscar, quattro Golden Globe Awards, sette British Academy Awards, quattro Emmy e 20 Grammy Awards. John Towner Williams, all'anagrafe, nasce a New York, per l'esattezza a Floral Park, l'8 febbraio 1932, sotto il segno zodiacale acquario e, certamente stimolato anche dal padre Johnny Williams, trombettista jazz e rinomato percussionista, mostra un talento musicale decisamente precoce. A 7 anni intraprende lo studio della musica e comincia a suonare il pianoforte, il trombone, la tromba e il clarinetto e debutta nella composizione, per le bande scolastiche prima, e per l'aviazione americana più tardi durante il servizio militare. Oggi novantaduenne vanta una produzione sterminata che spazia dal cinema, a produzioni per le Olimpiadi, dalle serie alle sigle per trasmissioni tv, oltre a brani sinfonici e concerti per strumento solista. Proprio in merito al cinema le sue colonne sonore hanno contribuito a creare vere e proprie pietre miliari nella storia della settima arte, come quelle di *Guerre Stellari*, quelle di quasi tutti i film di Steven Spilberg, indimenticabile quella de *Lo squalo*, solo per citarne alcune, che gli hanno fruttato illustri premi e ben 54 candidature (solo Walt Disney ha fatto meglio nella storia dell'Academy). Ogni suo concerto ha un massimo di tre bis già predisposti. Al termine di ogni concerto si porta umoristicamente le mani giunte all'altezza del volto, in segno di dormire. Quello è il segnale che il concerto è definitivamente terminato. Una vera e propria icona, fonte di ispirazione per diversi musicisti e colleghi. Ma chi è, oltre al compositore, l'uomo John Williams? Anche il documentario *Con le Musiche di John Williams*, appena pubblicato su Disney Plus diretto da Laurent Bouzerau, forse per la vastità dell'argomento, pur essendo una piacevole visione, non sembra aver sviscerato in maniera approfondita la personalità del compositore. Poche sono le notizie sul suo privato. È sposato attualmente con la fotografa Samantha Winslow e ha tre figli, Joseph, Mark (entrambi musicisti) e Jennifer, avuti dalla prima moglie, Barbara Ruick, morta nel 1974. Osservando la sua grafia possiamo meglio definire alcuni suoi aspetti caratteriali. Lo spazio nel foglio è occupato in maniera vigorosa ma ordinata da una forma vivace, angolosa, disuguale e inclinata, con personalizzazioni originali, sopraelevazioni e maiuscole importanti. Il movimento sul rigo è dinamico con qualche parallelismo, mentre la firma è disomogenea al testo, più grande, oscura, con qualche narciso svolazzo. Segni grafici che ci raccontano di un soggetto, deciso, autonomo, che ha sempre sentito il bisogno di affermare e sviluppare le proprie potenzialità, di portare a termine progetti, di sviluppare idee, di ottimizzare l'azione, di instaurare contatti in un'ottica costante di miglioramento, aumentando così il proprio campo di influenza e cercando di superare i propri limiti. Un uomo quindi con adeguate capacità decisionali, fermo, tenace, combattivo, perseverante, professionalmente coscienzioso (*inclinata con qualche parallelismo*). Mosso da un'irrequietezza creativa , orgoglioso, fiero, a volte inflessibile e testardo (*uncini in zona superiore*), con ampie vedute e una mente acuta, originale e curiosa, è capace di fantasiose rapide ideazioni come ha dimostrato in tutta la sua produzione musicale, in cui è riuscito a entrare in sinergia con il film, con l'impatto emotivo che il regista vuole rendere e con le emozioni del pubblico (*forma decrescente, disuguaglianze, sopraelevazioni, personalizzazioni*). Se la carriera ci racconta i suoi incredibili successi, il lato affettivo non è propriamente un punto forte nel carattere di John Williams (*angolosità diffuse*). l'Io è teso, pungente e spigoloso, a volte poco predisposto al sentimento e alla considerazione dei bisogni altrui. Un uomo sempre piuttosto critico e un po' sulla difensiva conseguenza probabilmente di perdite e di sacrifici passati e un rapporto forse mal vissuto con la figura materna. Osservando infine la sua Firma non si può non rimanere colpiti dalla leggerezza svolazzante di un gesto grafico ampio, disomogeneo al testo e estrosamente ricombinato che ribadisce un certo autocompiacimento, l'ambizione e la genialità di un uomo che ha saputo coinvolgerci e emozionarci profondamente. Egli afferma: *Gran parte di ciò che facciamo è effimero e rapidamente dimenticato, anche da noi stessi, quindi è gratificante avere creato qualcosa che hai fatto indugiare nei ricordi delle persone.*

Barbara Taglioni


JOHN WILLIAMS 26.7.15

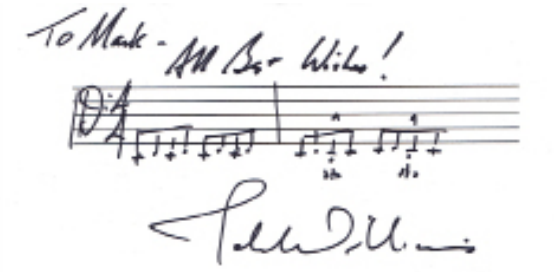
Dear James

Thank you for sending your scores and recording. At a glance, I can see that you've done wonderful work... and I congratulate you, and send best wishes for your continued success!

I will hope to see you next year...

Yo Yo

La scrittura di John Williams


To Mark - All Best Wishes!

La firma di John Williams

Maggie Smith: un tocco di eleganza e di realtà

Carmen De Stasio

Spesso – e la sottoscritta non è esente dall'aver commesso un siffatto errore – si intende la quotidianità nel fardello di gesti reiterati e in assetto di contribuire alla noia. Molto più spesso sfugge che la compunta definizione di quotidianità possegga altresì i canoni di una ricchezza, di una bellezza tali da accorgersi del loro valore soltanto nel momento in cui siano perduti, forse per sempre. E alla quotidianità nella presenza di Maggie Smith sullo schermo televisivo e cinematografico si volge questo scritto: Maggie Smith, interprete da poco scomparsa, aveva centrato la sua duttile presenza per anni in una quotidianità intesa quale regola in sé capace di contribuire energicamente alla solidità del film e alla sua storia di fondo.

La motivazione è consistente, ma al contempo inspiegabile con semplici parole e si tratta di una consistenza confortata nell'equidistanza tra interpretazione testuale e abilità di generare l'interpretazione medesima. Una sorta di Musa a se stessa, insomma, incarnando il seme di una libertà di osare in scena il rigore, l'ordine mentale, l'organizzazione pragmatica concretizzata nella concertazione di fatti e di idee. Invero, la sapidità dell'artista si fonda sull'esperienza disposta a una riflessione che colloca la mutabilità propria dell'artista – che sia, ancora una volta di penna, di azione, di coreografica esperienza, eccetera –, agendo senza confinazioni con l'immutabilità, fermo restando il segno dell'immutabilità non già in riferimento alla rigidità spettrale di un sé invadente, quanto alla fermezza dell'intento, andando così a rendersi manifestazione di sottile perifrasi di un personaggio nell'integrità del proprio essere individuale.

Parliamo di Maggie Smith e cogliamo l'occasione per indagare il motivo del suo successo di espressività, di narrazione e di saggia esperienza (dalle prime interpretazioni sullo schermo sul finire degli anni Cinquanta del secolo scorso, fino alle vivacissime e puntuali interpretazioni in *Sister Act*, *The Miracle Club*, *From time to time*, *Downton Abbey*, nel prestigiosissimo *Harry Potter*, solo per citarne alcuni). La varietà e l'impegno afferente a quella quotidianità accennata nell'incipit comporta il rigoroso anelito che comprime in un'unica svolta la passionalità nel dar impressioni paradigmatiche di un ruolo demandato e che presta il vero dell'artista in una realtà senza infingimento alcuno, il tutto in un crescendo di intelligenza e serietà, di applicazione e devozione, di eleganza e di realtà. Tutti insieme, questi non sono sbrigativi attributi delimitanti, anzi: sono le identificazioni di un'azione tesa a mantenere l'efficacia di memoria puntando l'obiettivo sull'effettività, piuttosto che sull'apparisciente protervia di una fobica fallacia. Di fatto, nel farsi sostenitrice di una cesellata alchimia di competenza e deduzione, l'artista Smith si fa foriera di una solidità che dispone reale e virtuale in una condizione affatto subalterna e che, pertanto, la pone diametralmente all'opposto di schermi annebbiati da allure artificiale e da demagogica attesa per concorrere, invece, alla diligente partecipazione e aiutare lo spettatore a partecipare del suo diagramma. E sì, perché Maggie Smith riesce nell'intento di dar vita a una sorta di mappa concettuale – variabile e in sé ben strutturata – che delinea la qualità del film, segnando di esso il riconoscimento in una rappresentazione fuori da schemi generalisti – origine appassionata di coincidenza; ella stessa generatrice di contenuti avvezzi alla formulazione di situazioni, piuttosto che performer *inserita* nel disegno di una scheda preformata.

In tal senso Maggie Smith crea non soltanto il personaggio, quanto il diagramma di una fusione che, nel dissuadere la competizione tra piani di reale-virtuale, ribadisce l'essenza di un progetto che vede lei stessa quale identità strutturata in una sinfonia concettuale che ingloba l'intera situazione – momentanea, quanto invisibile. Insomma, la Smith si confronta con una classicità che la dispone ad essere persona della quotidianità e ad essere evidenza di un'esplorazione in grado di generare la storia attraverso molteplici interpretazioni, nelle quali si rafforza il confronto con l'esperienza teatrale soprattutto di ambito shakespeariano, andando a stabilire una sorta di linea temporale che supera la stessa limitazione, ma anche la divagazione, del tempo. In questi termini, nella curata, costruttiva ed elaborativa performance, l'artista manifesta una professionalità originale, sfuggendo ai criteri di una visualizzazione finalizzata al limite della durata e gestendo, con sofisticata stabilità, la funzione dell'opera che diviene indimenticabile.

Efficace recitazione, si potrebbe ipotizzare. Quel che va in scena – e che resta – è una personalità che impregna di sé trama, storia, narrazione, ruoli, senza manierismi che confliggano con la serena verità del suo contesto. Pertanto, resta di Maggie Smith la sacralità di un'elaborazione concertata, di un fondersi e diffondersi in un'ambientazione della quale ella stessa pare farsi artefice fino a traslare il film in un'esperienza intima. E questo non soltanto nel momento in cui le sue rughe fissano le date del tempo, quanto nell'intensità di un esserci schietto, reale, riflettente, per certi aspetti e che la dispone a opera cinematografica. D'altronde, la costruzione del contesto è nelle corde di chi proviene dal palcoscenico shakespeariano, laddove ciascun tratto è sintomatico di pregressi e proiezioni, di una realtà che è presenziale e attivista di condizioni sovente tenute fuori dalla vista e che si scoprono e si auto-argomentano, anziché esporsi con la sola voce o il solo movimento scenico. Vera e non già veritiera. Non una confessione che si protrae, bensì la docile – ma tutt'altro che fragile – abilità nel suscitare un'indipendenza costruita nel tempo. Le indicazioni sono decise, apparendo come un nome di sicuro effetto, riferimento di qualità e di valore, restando in una chiarezza univoca, propria, non rinunciabile e riconducibile esclusivamente a se stessa.

Espressione di valutazione, quel che rileviamo è la varietà dei parametri di un'articolazione complessa e che, in più, evita la genericità, raggiungendo l'originalità con un acuto, intuitivo processo di azione e reazioni, condensato nell'esattezza che pure dà forma a uno stile difficilmente simulato. Un paradosso, se vogliamo, perché la simulazione è parte integrante dell'interpretazione. E par strano perché Maggie Smith si rafforza nel suo stesso supporto prevedendo l'armonia tra processo, dialogo costante con la persona di ruolo e la persona che ella è, andando a volumizzare la consistenza di un'identità costruita lungo le sequenze che richiedono concentrazione nell'imprevedibilità di indimenticabili tratti congiuntivi di ironia e dolore, di essenza e arte contestuale, infine.

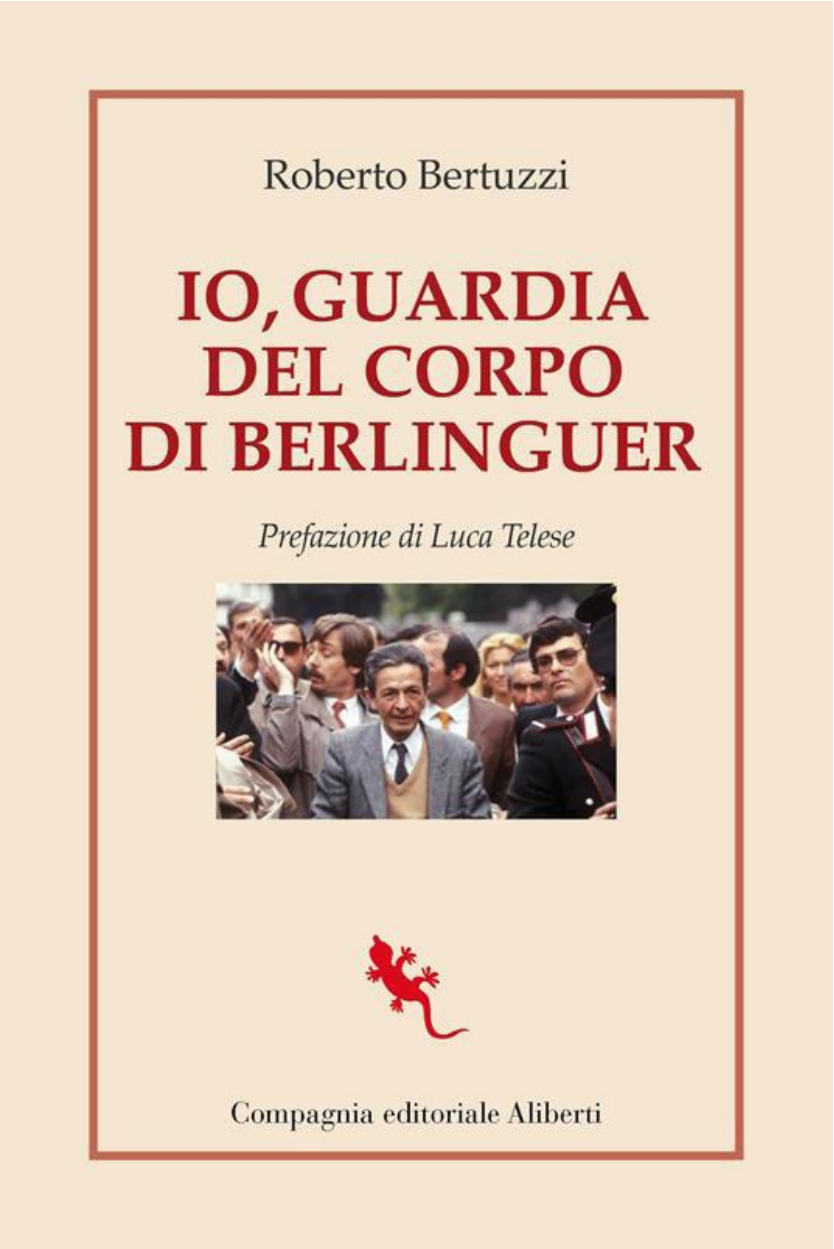
Carmen De Stasio

** Prossimo numero:*
Jane Austen: negli spazi cinematografici la memoria di un varco per la libertà

Abbiamo ricevuto

Io, guardia del corpo di Berlinguer

Roberto Bertuzzi
Compagnia Editoriale Aliberti



Può sembrare strano che Enrico Berlinguer, il segretario del Partito Comunista, fosse circondato da un gruppo di "angeli". Eppure è vero. Erano gli uomini della sua scorta, a lui fedelissimi e legati da un vincolo quasi parentale, che assicurarono la sua incolumità in anni difficilissimi e spesso tragici. Roberto Bertuzzi, l'autore di questa autobiografia, era uno di questi. Assunto nel Servizio di Sicurezza del PCI, trova nel partito una ragione di crescita e di riscatto totale. Diventa il responsabile della sicurezza di leader come Giorgio Napolitano e Alessandro Natta. Ed è soprattutto l'angelo custode di Enrico Berlinguer. Sarà la sua "ombra" fedele e rassicurante. Sino a quel 7 giugno del 1984 a Padova, quando Berlinguer si accasciò sul palco del suo ultimo comizio per il malore che lo porterà via quattro giorni dopo. Bertuzzi era lì, come sempre: e visse in diretta e in prima persona l'epilogo prematuro di uno degli uomini politici più amati di tutta la storia d'Italia.

Prefazione di Luca Telese. (Estrazione)

Com'è bello, sorprendente e intenso questo libro di Roberto Bertuzzi, un romanzo di formazione che pare forgiato con la penna e gli strumenti narrativi di un altro tempo, un libro di "Cose viste" (come direbbe, se lo avesse potuto leggere, Victor Hugo), un libro che inizia da bambino come un romanzo di Charles Dickens in una galleria di orfanotrofi e istituti autoritari e osceni che paiono fermi al secolo Ottocento, che prosegue scatenandosi in una giovinezza inquieta e festosa, attraversando in corsa (e in bianco e nero) le borgate romane degli anni Cinquanta e Sessanta, come se si rivisitassero i capitoli di una versione aggiornata e romanesca de I ragazzi della via Pál. Un libro di speranza e rabbia (tanta) che riprende e cambia verso in corsa per diventare a sorpresa, nella seconda parte, un "Mimì metallurgico" dove la lotta di classe alla Voxson si intreccia fino a confondersi alla rivoluzione sessuale, dove si guardano e si seducono le donne emancipate del Consiglio di fabbrica, o si corteggiano le più procaci compagne di partito, ma anche mogli di conoscenti, turiste francesi e partner occasionali, con esilaranti acrobazie erotiche dentro utilitarie anni Settanta, meglio ancora se rotolandosi nei pratoni di periferia proteggendosi e avvolgendosi dentro lo striscione del sindacato.

Eppure, appena si stabilizza il ritmo dell'autobiografia a tratti erotico-sentimentale, ecco che improvvisamente tutto cambia ancora, di nuovo un altro libro nel libro, e il racconto crepuscolare si infila dentro la narrazione vitale: Roberto vede precipitargli addosso il cataclisma della caduta del Muro di Berlino (e della fine del PCI) con la malinconia di un Goodbye Lenin in salsa italiana. Anche qui non occorre indulgere nella psicanalisi per capire che, così come mamma Sina (la madre adottiva persa da bambino e poi ritrovata) è una delle poche sicurezze emotive e idealizzate di una vita, l'Enrico Berlinguer "visto da vicino" nella sua intima familiare semplicità (ad esempio quando scoppia a ridere dopo una notte in cui non riesce a svitare il tappo di plastica di una acqua minerale), e poi nelle sequenze drammatiche della morte (tra Padova e Roma, tra la testimonianza di Sandro Pertini e le lacrime – rarissime – di Giorgio Napolitano), con un pianto quasi furtivo consumato sotto il palco di tubi innocenti, è un padre simbolico altrettanto sublimato, quasi angelicato nella sua affettuosa normalità. Questo Berlinguer dolcissimo accompagnato nei rari momenti di riposo, mentre organizza partite nelle saline di Stintino, o mentre sfida il mare in barca, è il simbolo di un partito-famiglia che improvvisamente si dissolve, lasciando in Roberto spazio alla disperazione, all'alcolismo, alla droga, ai tentativi (in)consapevoli di autodistruzione, tutti raccontati con prosa neorealistica e sobria. Questo è un libro che attraversa e documenta il costume italiano, sulla storia della sinistra, sul viaggio di emancipazione di un figlio di nessuno attraverso la speranza, l'amore e la politica. "Ultimo tango a Botteghe Oscure", per un ragazzo di vita, e di partito, su cui Pier Paolo Pasolini – se lo avesse conosciuto – avrebbe sicuramente girato un film.

Luca Telese

Io, guardia del corpo di Berlinguer
Roberto Bertuzzi
Editore: Compagnia Editoriale Aliberti
Collana: I libri della Salamandra
Anno edizione: 2024
Pagine: 288 p., Brossura €18,90
EAN: 9788893236355

La memoria di ieri e oggi: articoli ritrovati. L'UNITA' - Giovedì 9 novembre 1961

Il cinema americano tra Hollywood e Roma

Vanno e vengono registi e attori oltre Oceano. Atmosfera rituale attorno a «Cleopatra» e alla sua ragionevole protagonista Liz Taylor - Gli incubi di Walter Wanger - Il prossimo arrivo di Ava Gardner - «Due settimane in un'altra città» vi darà l'immagine vera della crisi d'una generazione? - «Pranzo di Pasqua», commedia di ambiente bellico

Mino Argentieri

Roma è ormai una succursale di Hollywood; ha spalancato le sue porte alle - stelle - di un firmamento che sembrava irraggiungibile: ha creato una specie di paradiso terrestre per pii evasori fiscali d'America e, ospitando attori, registi e tecnici di oltre Oceano, si è data una patina vagamente cosmopolitica. Fra le *troupes* importate che si dividono le poche zone verdi della capitale, quella di *Cleopatra* è la più numerosa. Un piccolo ma agguerrito esercito ha piantato le tende a Cinecittà. Inaccessibile, protetta da severi sorveglianti, regale e affascinante, Liz Taylor compare sulla scena, in tutta la sua fragilità di eterna convalescente, appena il tempo necessario per prendere parte alle riprese previste dal copione. Premurosi assistenti la proteggono dal sole, dal freddo, dall'umidità, dal raffreddore, dalla emicrania, dal mal di denti, dai chiodi sparsi in terra, dalle cantinelle pericolanti, dai cavi elettrici stesi sul pavimento, dalla luce violenta dei riflettori; ed erigono barriere invisibili; contro un nemico insidioso, la sfortuna, pronto *ad* afferrarsi a qualsiasi appiglio. Basta uno starnuto dell'incantevole diva per togliere il *sonno* a Walter Wanger, il produttore *di Cleopatra.*

Se, per ipotesi, crolla uno scenario; se qualche figurante *si* ferisce; se vanno a fuoco *i* costumi del film, il *producer* rimane indifferente; sono questi infortuni che non lo *sorprendono* né lo turbano. Ma se Liz, il capitale prezioso, l'attrice che vale miliardi, avverte un piccolo malessere foriero di tempesta, allora non servono più scongiuri a tranquillizzare gli animi allarmati.

Dinamico, febbrile, Walter Wanger, ogni sera, tira un sospiro di sollievo, *si* distende su una poltrona e pensa, con un pizzico di nostalgia, alle ore tranquille trascorse — diversi anni or sono — in prigione, quando un tribunale americano lo condannò per avere sparato sull'amante della moglie, sorpreso in atteggiamento sospetto.

Sul *set* di *Due settimane in un'altra città;* niente drammi, niente palpitazioni cardiache, niente partite d'azzardo con il destino. Ogni cosa ha proceduto secondo i piani prestabiliti, seppure in quel clima di tensione creativa che è proprio dell'attività cinematografica.

Siamo, comunque, alle battute conclusive, Kirk Douglas, Edward G. Robinson e pii altri preparano le valige, dopo aver effettuato gli ultimi acquisti in via Condotti. L'unico che ancora si affatica è Vincente Minnelli, il regista: distinto, signorile, fuma una sigaretta appresso all'altra, affiancato dal fedele assistente, il figlio di Eric von Stroheim, che dal padre ha ricevuto in eredità un prestigioso cranio lurido e una fredda grinta prussiana.

Due settimane in un'altra città è nato da un romanzo che Irwin Shaw ha scritto, facendo tesoro di un lungo soggiorno romano. Il noto scrittore americano ha concepito questa opera allorché De Laurentiis reclamò i suoi servigi per la sceneggiatura di *Guerra e pace*, e non a caso l'azione del libro si svolge nell'ambiente della colonia hollywoodiana di Roma. Un ex attore, tale Andrus, funzionario della NATO, corre nella capitale italiana in aiuto di un vecchio amico, un regista in crisi, un regista che ha definitivamente abdicato. La breve permanenza romana reintroduce Andrus in un mondo dal quale era uscito alla vigilia della seconda guerra mondiale. La parentesi cinematografica costituisce un pretesto per compiere un esame crudo e spietato. Andrus, che condivise le speranze dell'intellighentsia rooseveltiana parteggiò per i repubblicani spagnoli e combatté in nome della libertà, si trova prigioniero in un circolo chiuso, in un clima conformista, spento e amareggiato. Riemerge a larghi tratti, il dramma di una generazione che si è lasciata fagocitare da un sistema corruttore e ha rinunciato a lottare sino in fondo per le sue idee: riaffiora una coscienza inquieta, insoddisfatta, e pertanto ancora viva nel dubbio, nel rimorso, nella nostalgia. Ma quanto di tutto ciò sopravvivrà nel film?

Più sicuri siamo dell'esito che potrà avere *Pranzo di Pasqua* il terzo film hollywoodiano della serie. Lo dirige un esperto mestierante, Melville Shavelson, e lo interpretano Charlton Heston, Elsa Martinelli, Gabriella Pallotta, Harry Guardino e Arthur Shields, un nome poco conosciuto, dietro il quale si nasconde uno straordinario caratterista: il fratello del compianto Barry Fitzgerald. La storia che vi si racconta non è originale, ma in compenso promette di divertire. Guerra allegra per le strade romane: questo il succo di una scanzonata tavoletta nella quale figurano tre militari alleati che, travestiti da preti, durante l'occupazione tedesca, gironzolano per la città, portando venticinque piccioni viaggiatori cui è assegnato il compito di trasmettere alcune notizie circa i movimenti delle truppe naziste.

Fin qui le cronache hollywoodiane di casa nostra. Ma il capitolo non si esaurisce; i cineasti che riprendono il volo per tornare in California s'incrociano con i loro colleghi che li sostituiscono. John Cassavetes, il giovane attore ribelle che ha realizzato *Ombre,* ha già compiuto i sopralluoghi per li suo prossimo film, una vicenda ambientata in Italia nel periodo bellico, alla quale parteciperanno Sidney Poitter e Claudia Cardinale. Il produttore Sam Jaffe si è insediato al timone di comando per condurre in porto *Damone e Pizia*; Ava Gardner ha annunciato che prossimamente verrà a Roma per recitare negli *Sciacalli,* una turbolenta storia d'amore. Le intenzioni della Gardner non sono misteriose: una sorda, tenace rivalità contrappone Ava a Liz, stars preferite dalla Metro. Un conflitto impalpabile, una schermaglia a colpi di copertine e ghiotte eccentricità si profilano all'orizzonte e promettono di elettrizzare l'ovattata corte della cagionevole regina Cleopatra.

Mino Argentieri

SPETTACOLI

Impara il twist

Il cinema americano tra Hollywood e Roma

Concerti-Teatri-Cinema

Il Bolscioi verrà in Italia a maggio

Achard si congratula

Solo musica

Italia di ieri sul Secondo

I programmi Radio-TV

ORFEI al VIALE TRASTEVERE

ENDOCRINE

La memoria di ieri e oggi: articoli ritrovati. L'UNITA' - Martedì 8 giugno 1954

Una storia del cinema tedesco. Da Caligari a Hitler

Umberto Barbaro

Da Caligari a Hitler è il titolo originale, e bizzarro, ed anche di gusto piuttosto discutibile, di un volume che lo scrittore tedesco e cittadino statunitense Siegfried Kracauer ha dedicato al film del suo Paese nel periodo dal 1918 al 1935, e che è recentemente apparso in italiano, col titolo *Cinema tedesco*.

Già nel 1948 Rudolf Arnheim con una sua lettera a *Bianco e nero*, caldeggiò una traduzione italiana di questa opera, che egli definiva tra le più serie e importanti degli ultimi anni. In quella lettera egli avvertiva «che il vero si occupa soprattutto di analisi di contenuto» ed aggiungeva varie considerazioni e che «le analisi ideologiche sembrano, in questo momento, essenziali» rispetto a quelle formali, giacché un'opera d'arte «volontariamente o no, pone sempre un'ideologia, chiara o confusa che sia»: e rimproverava infine a *Paisà* di Rossellini la poca chiarezza ideologica, il «non far capire, oltre il vago umanitarismo, da che interesse sia sorto».

L'Arnheim, come è noto, è autore di una trattazione sul *Film come arte* (1932), di grande valore per le acute analisi del linguaggio cinematografico, ma inaccettabile nella sostanza estetica oltranzisticamente formalistica. Per l'Arnheim il film non è un mezzo meccanico per riprodurre la realtà, ma uno strumento artistico in quanto il film è privo di profondità spaziale, di colore, di suono, di reale continuità di tempo spazio, perché, in una parola, riduce tutto il mondo censibile a quello ottico: un particolare impiego di queste limitazioni nella possibilità di riprodurre la realtà determina l'arte del film. Il procedimento tecnico esclusivo, lo *specifico* filmico, è per l'Arnheim determinante la qualità artistica, e l'avvento del sonoro, del parlato, del colore e della stereoscopia hanno precluso al film ogni valore d'arte. L'arte del film per lui esiste solo in un gruppo di opere del muto ed ormai è definitivamente morta.

Le recenti affermazioni sul valore del contenuto, sulla presenza inevitabile, nelle opere d'arte, di una ideologia, cosciente o meno, sull'essenziale interesse di questa ideologia rispetto a quella formale, sulla importanza della chiarezza rappresentano indubbiamente un notevole progresso nella concezione dell'autore; ma esse hanno pur sempre il torto fondamentale di considerare tutti questi elementi al di fuori dell'arte, valori morali o sociologici a sé, di non vedere come *la giustezza dell'idea espressa in un'opera sia la causa determinante del suo valore artistico.*

Se pure non esplicitamente, questi punti di vista dell'Arnheim risultano condivisi dal Kracauer: che, col suo volume, «scritto per servire gli scopi culturali dell'O.N.U.», si è proposto di «svelare attraverso un'analisi dei film tedeschi» del periodo preso qui in esame «le profonde tendenze ideologiche» allora predominanti in Germania e che influirono sul corso degli avvenimenti» e di cui «nell'era post-hitleriana si dovrà tener conto».

Come l'Arnheim, il Kracauer non sospetta nemmeno che il soggetto e l'idea non costituiscano affatto il *contenuto* dell'arte e che la *forma* ha qualche cosa di diverso dalla tecnica esteriormente intesa. Non vedono essi che l'idea, la tesi, si esprime nell'opera d'arte attraverso il suo determinare la scelta dell'essenziale e del tipico e l'esclusione dell'incidentale e dell'accessorio, e che l'idea, in definitiva, è la vera e la sola responsabile della forma. Per cui di un'opera d'arte si può enucleare l'idea solo attraverso l'analisi della forma.

E' questo un errore metodologico fondamentale del libro del Krakauer. Libro che, dunque, non solo realizza il paradosso della storia di un'arte che prescinde dell'arte, ma che, anche solo per ciò che dichiaratamente vuol essere, un saggio sociologico, risulta privo di rigore e di verità. L'autore ha una sua preconcetta idea della psicologia del popolo tedesco nel periodo che va dal primo dopoguerra all'avvento di Hitler e ne cerca i riflessi nei film valutati in base ai *soggetti* e alle dichiarazioni programmatiche (e spesso anche a posteriori, scritte, in America, in occasione di riesumazioni e di retrospettive). Ora non si vuol negare che la preconcetta idea dell'autore sulla psicologia dei tedeschi in quel periodo sia tutta e sempre sbagliata — essa è pur sempre una posizione antinazista — ma è sicuramente monca, incomprensiva e, soprattutto, poco persuasiva per l'arbitrarietà delle interpretazioni che l'autore dà dei documenti che ne offre.

UNA STORIA DEL CINEMA TEDESCO
DA CALIGARI A HITLER
GLI SCOTTANTI PROBLEMI DELL'IMPIEGO DELLA ENERGIA NUCLEARE
Che cos'è la radioattività
La parità scolastica
LA VITA DEGLI ASSEGNATARI IN MAREMMA A OCCHIO NUDO
In due anguste nicchie è la "casa,, dei Benedetti
La settima edizione del "Premio Pozzale,,

L'autore, che pure a pag. 60 dell'edizione italiana rimprovera a Lubitsch di *Madame Du Barry* di aver «svuotato la Rivoluzione francese di ogni suo significato perché invece di *imputare* tutti gli avvenimenti rivoluzionari alle loro cause economiche e ideali fa di tutto per presentarli come sfogo di conflitti psicologici» (il corsivo di imputare è mio) non si accorge di aver seguito un metodo simile nel suo libro. Egli infatti sembra ignorare che la ripartizione della ricchezza è la causa reale della psicologia sociale; e tratta di psicologia di tutto un popolo senza tener conto di quanto sapeva già Cernicevski, che cioè «si pensa diversamente in una baracca ed in un castello». Egli semmai descrive la psicologia di una classe e non quella del popolo tedesco. Contro la classe egemonica c'era il proletariato, che combatté, anche se fu sconfitto, la reazione nazista e che non poté, naturalmente, fare intendere la sua voce nei film perché i film sono prodotti, nei paesi capitalistici, dai capitalisti.

Si aggiunga che i film, in periodo capitalistico, rappresentano della realtà solo un aspetto, il bisogno di nascondere la realtà, sono film di evasione; ed è quindi per lo meno stravagante prenderli, e per i loro più esteriori aspetti, come documenti direttamente attendibili. Ne risulta una romanzata psicologia (anzi una sorta di psicoanalisi) del popolo tedesco, che avrebbe oscillato tra la tirannia e il caos. L'aspirazione alla tirannia sarebbe rappresentata dal *Caligari*, dal *Dottor Mabuse* e dai film con protagonisti grandi criminali, il caos dai film a sfondo erotico.

Dove resta a chiedersi come mai *Rocambole* e *Fantomas* non abbiano regalato alla Francia un suo Hitler.

Il libro è severo verso la Germania e verso i suoi cineasti. Anche con Béla Balàzs, imputato di poco coraggio per aver introdotto una trama sentimentale nel suo *Il biglietto da dieci marchi*, trama che il Balàzs sconfessò protestando per l'arbitrio del regista che ne era l'autore. Ma il Krakauer ha letto poco, Béla Balàzs è molto dì più di due storie del film di autori collaborazionisti che cita ad ogni piè sospinto. Nè manca qualche accenno «al fascino che esercitò in Germania il carattere ortodosso della dottrina marxista su individui mentalmente indifesi»: accenno che spiega molte cose e forse anche la cittadinanza americana e le borse di studio americane meritate da Krakauer.

Sintomatico è il fatto che egli non salvi, e non parli nemmeno con simpatia, del film di Dudow, *Kuhle Wampe*, contro il cui divieto egli ebbe a protestare a suo tempo.

Ora, senza voler, nonostante tutto, dubitare dell'antinazismo di questo scrittore, non ci si può impedire di pensare che, se esso fosse conseguente, l'avrebbe indotto a tornare in Germania, a lottare, accanto a Dudow, per una cinematografia che non esprima più l'alternativa (che noi diremmo *degasperiana)* tra tirannia e caos, ma che esprima la certezza di un mondo nuovo e migliore e che lotti per contribuire ad edificarlo.

Umberto Barbaro

Diari di Cineclub Radio

DdCR | Diari di Cineclub Radio - Podcast dal 01 al 29 ottobre 2024

Per ascoltare i podcast clicca qui:

www.cineclubroma.it/diari-di-cineclub-roma/diari-di-cineclub-radio

Dillo con dei versi | Nona Puntata - Pierfranco Bruni interpreta da da "I Poemi di Fresnes", Robert Brasillach in "Canzone", 1945 |29.11.2024| 01:52

Letture Femministe - Voce alle Donne | Decima Puntata - Ultima parte del ciclo dedicato a Sibilla Aleramo e al suo romanzo "Una Donna" Conduce Giorgia Bruni. |28.11.2024| 12:18

I Premi Strega Europeo | Sesta Puntata - David Diop (1966) vincitore nel 2019 con "Fratelli d'anima" - Trad. Giovanni Bogliolo - Neri Pozza, 2018. Conduce Maria Rosaria Perilli. |27.11.2024| 06:21

L'autobiografia di Charles Chaplin | Dodicesima Parte - "Io e il mostro meccanico". Conduce Roberto Chiesi. |26.11.2024| 07:52

Magnifica ossessione di Antonio Falcone (LI) | Magnifica ossessione, la rubrica mensile di Antonio Falcone. Questa puntata è dedicata al film "Campo di battaglia" di Gianni Amelio. |21.11.2024| 09:04

Schegge di cinema russo e sovietico | Trentottesima Puntata - "Le avventure di Burattino" di Leonid Necaiev. Conduce Antonio Vladimir Marino. |20.11.2024|14:20

I Premi Strega Europeo | Quinta Puntata - Fernando Aramburu (1959) vincitore nel 2018 con "Patria" - Trad. Guido Arpaia Guanda 2017. Conduce Maria Rosaria Perilli |13.11.2024|06:55

L'autobiografia di Charles Chaplin | Undicesima Parte - "La morte di mio padre". Conduce Roberto Chiesi. |12.11.2024|09:36

Letture Femministe - Voce alle Donne | Nona Puntata - Voce alle Donne. Una Donna, Sibilla Aleramo. Conduce Giorgia Bruni. |11.11.2024|10:03

Dillo con dei versi | Ottava Puntata - Pierfranco Bruni interpreta da "Diari segreti", di Francesco Grisi "La mia terra", "Inediti" 2024. |08.11.2024|01:42

I dimenticati #113 | Personaggi del mondo del cinema trascurati o caduti nell'oblio. Centotredicesima puntata: Leonard Whiting. Conduce Virgilio Zanolla. |07.11.2024|16:22

a cura di Nicola De Carlo

Ripubblichiamo con new entry segnalate dai lettori offesi per alcune involontarie esclusioni

La televisione del nulla e dell'isteria (LXXXVIII)

La Rai TV, insieme al cinema, è stata la più grande industria culturale del paese, che ha favorito l'integrazione nazionale, una lingua comune a tutti, il superamento dei dialetti locali, la possibilità di accesso ad una qualità formativa prima riservata a pochi. L'avvento della TV commerciale ha portato al ribasso senza alcuna resistenza da parte di un pubblico ormai educato ad essere oggetto di consumo in una società dello spettacolo, effimero, volgare, evasivo che conduce alla resa. La TV è anche il più importante mezzo di comunicazione capace di mutare i costumi e le abitudini degli spettatori. E il massacro è avvenuto con la responsabilità dei politici interessati alle logiche di spartizione del potere e di favorire risorse senza un progetto culturale. Ma oggi, quale è la responsabilità di questa ex industria culturale sulla formazione e lo sviluppo del bullismo italico? Chi sono e cosa hanno in comune tra di loro questi personaggi, quale è il loro contributo alla cultura del nostro paese e al resto del pianeta. Perchè la TV dedica molta attenzione a questi personaggi che tutta questa bellezza non hanno e quindi incapaci di condurre e donare bellezza e garbo? Contiamo sui vostri contributi per capirci qualcosa su questa unica "buona scuola" del nulla e dell'isteria. Quale può essere il nostro impegno verso la TV che va difesa dai partiti e aiutata a migliorare nella capacità di produzione culturale contro sprechi, clientele e lottizzazioni.

"...Fra 30 anni l'Italia sarà non come l'avranno fatta i governi, ma come l'avrà fatta la televisione..." (Profezia avverata)

Fiorello

Piero Sansonetti

Paolo Del Debbio

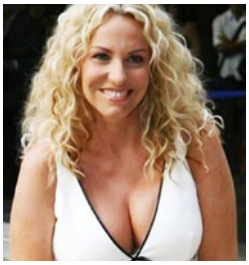
Massimo Cacciari

Mauro Corona

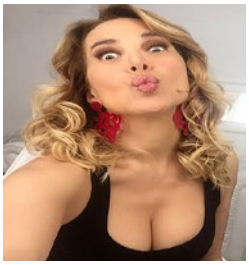
Alessandro Cecchi Paone

Alessia Marcuzzi

Alfonso Signorini


Antonella Clerici

Divino Otelma


Barbara D'Urso

Fabio Fazio

Gigi Marzullo

Flavio Insinna

Bruno Vespa

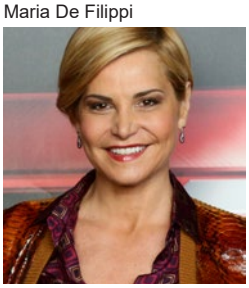
Maria De Filippi

Mario Giordano

Massimo Giletti

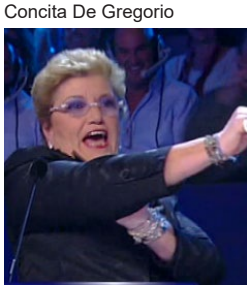
Concita De Gregorio

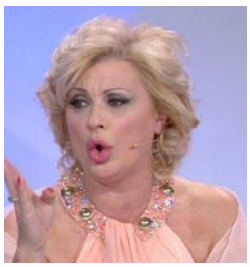
Vittorio Sgarbi


Simona Ventura

Teo Mammucari

Mara Venier


Mara Maionchi


Tina Cipollari

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

Pio e Amedeo

Gialappàs Band

Tiziano Crudeli

Nunzia De Girolamo

Luca Barbareschi

Cristiano Malgioglio

Platinette (M. Coruzzi)

Daniela Santanchè

Rocco Siffredi

Iva Zanicchi

Emilio Fede

Valeria Marini

Alba Parietti

Vladimir Luxuria

Paola Perego

Morgan Marco Castoldi

Flavio Briatore

Antonino Cannavacciuolo

Alda D'Eusanio

Alessandro Sallustri

D. Parenzo e G. Cruciani

Lele Mora

Maurizio Belpietro

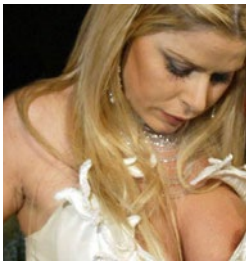
Federica Panicucci

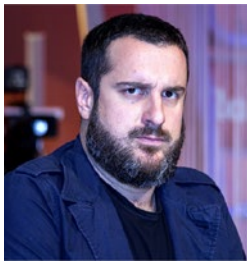
Patrizia De Blank

Vittorio Feltri

Mario Adinolfi

Piero Chiambretti


Loredana Lecciso


Costantino della Gherardesca

Dalla TV Italiana con qualche imbarazzo

Omaggio

C'era una volta in America (1984) di Sergio Leone

"Ho rubato la tua vita e l'ho vissuta al tuo posto. Ti ho preso tutto. Ho preso i tuoi soldi, la tua donna, ti ho lasciato solo trentacinque anni di rimorso per la mia morte. Rimorso sprecato. Cosa aspetti a sparare?"

Il Gangster Maximilian "Max" Bercovicz (James Woods), diventato senatore, chiede un ultimo favore all'amico tradito David "Noodles" Aaronson (Robert De Niro), che lo credeva morto tanti anni prima

Diari di Cineclub

Periodico indipendente di cultura e informazione cinematografica
XXIV Premio Domenico Meccoli 'Scrivere di Cinemà'
Magazine on-line di cinema 2015
Premio Nazionale Tatiana Pavlova 2019 – Riconoscimento per la Divulgazione dell'Arte Contemporanea
ISSN 2431 - 6739

Responsabile Angelo Tantaro
Via dei Fulvi 47 – 00174 Roma a.tnt@libero.it

È presente sulle principali piattaforme social

Comitato di Consulenza e Rappresentanza
Cecilia Mangini, Luciana Castellina, Enzo Natta, Citto Maselli, Marco Asunis
a questo numero hanno collaborato in redazione
Maria Caprasecca, Nando Scanu
il canale YouTube di ***Diari di Cineclub*** *è a cura di Nicola De Carlo*
Edicola virtuale dove trovare tutti i numeri:
www.cineclubroma.it
La testata è stata realizzata da Alessandro Scillitani
Grafica e impaginazione Angelo Tantaro
La responsabilità dei testi è imputabile esclusivamente agli autori.

I nostri fondi neri:
Il periodico è on line e tutti i collaboratori sono volontari.
Il costo è zero e viene distribuito gratuitamente.
Manda una mail a diaridicineclub@gmail.com *per richiedere l'abbonamento gratuito on line.*

Edicole virtuali

(elenco aggiornato a questo numero)
dove poter leggere e/o scaricare il file in formato PDF

www.cineclubroma.it
www.ficc.it
www.cinit.it
www.pane-rose.it
www.ilquadraro.it
www.cgsweb.it/edicola
www.lacinetecasarda.it
www.valdarnocinemafilmfestival.it
www.cineclubalphaville.it
www.consequenze.org
www.cinematerritorio.wordpress.com
www.circolozavattini.it
www.facebook.com/diaridicineclub
www.facebook.com/diaridicineclub/groups
www.officinavialibera.it
www.ilpareredellingegnere.it
www.aamod.it/link/
www.usnexpo.it
www.prolocosangiovannivaldarno.it
www.cineclubgenova.net
www.losquinchos.it
www.associazionearc.eu
www.domusromavacanze.it
www.isco-ferrara.com
www.bookciakmagazine.it
www.bibliotecadelcinema.it
www.retecinemaindipendente.wordpress.com
www.cineforum-fic.com
www.senzafrontiereonlus.it
www.hotelmistral2oristano.it
www.ilgremiodeisardi.org
www.amicidellamente.org
www.teoremacinema.com
www.cinecircoloromano.it
www.davimedia.unisa.it
www.radiovenere.com/diari-di-cineclub
www.teatrodellebambole.it
www.perseocentroartivisive.com/eventi
www.romafilmcorto.it
www.piccolocineclubtirreno.it
www.cineforumdonorione.com
www.cineconcordia.it/wordpress
www.crcposse.org
www.cineclubinternazionale.eu
www.cinemanchio.it
www.associazionebandapart.it/
www.bibliotecaviterbo.it
www.cinenapolidiritti.it
www.unicaradio.it/wp
www.cinelatinotrieste.org
https://suonalancorasam.com
www.lombardiaspettacolo.com
www.tottusinpari.it
www.scuoladicinemaindipendente.com
Il marxismo libertario.it
www.armandobandini.it
www.fotogrammadoro.com
www.radiosardegnaweb.csmwebmedia.com
www.teatriamocela.com
www.visionandonellastoria.net
www.firenzearcheofilm.it/link
www.sardiniarcheofestival.it/diari-di-cineclub
www.edinburghshortfilmfestival.com/contact
www.lunigianacinemafestival.movie.blog
www.artnove.org/wp
www.cinemaeutopia.it
www.festivalcinemasicilia.org
www.cinemaesocietaschool.it
www.sudsigira.it
www.culturalife.it
www.istitutocinematografico.org
www.luxmagic.eu/la-magia-della-luce-2
www.magiadellaluce.com
www.globalproject.info/it/resources
www.rassegnalicodia.it
www.associazionecentrocelle.it/it
www.festivaldelcinemalbanese.it
www.apuliawebfest.it
www.carboniafilmfest.org/it/
Ieri oggi domani | Arte Storia Cultura Società
www.festivalfike.com
www.sentierofilm.com
www.cinemainospedale.it
www.lafestadeifollinola.wordpress.com
www.accordiedisaccordi.it/partner/
www.raccontardicinema.it

Per leggere tutti i numeri di Diari di Cineclub: https://bit.ly/2JA5tOx

Diari di Cineclub Radio

Per ascoltare tutti i podcast DdCR | Diari di Cineclub Radio: https://bit.ly/2YEmrjr

Diari di Cineclub YouTube

(ex | www.youtube.com/diaridicineclub)
Informiamo che il nostro canale YouTube è stato manomesso da ignoti e bloccato.
Espletati senza successo tutti i tentativi di ripristino, siamo costretti nostro malgrado alla creazione di un nuovo canale con tempi tecnici lunghi per le rilevanti difficoltà a recuperare il considerevole archivio creato in questi anni di gestione.
Old - Canale YouTube dismesso

Alcune delle foto presenti su Diari di Cineclub potrebbero essere state prese da Internet e quindi valutate di pubblico dominio. Se i soggetti o gli autori avessero qualcosa in contrario alla pubblicazione, lo possono segnalare alla redazione inviando una email a diaridicineclub@gmail.com che provvederà prontamente alla rimozione delle immagini utilizzate